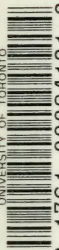


UNIVERSITY OF TORONTO



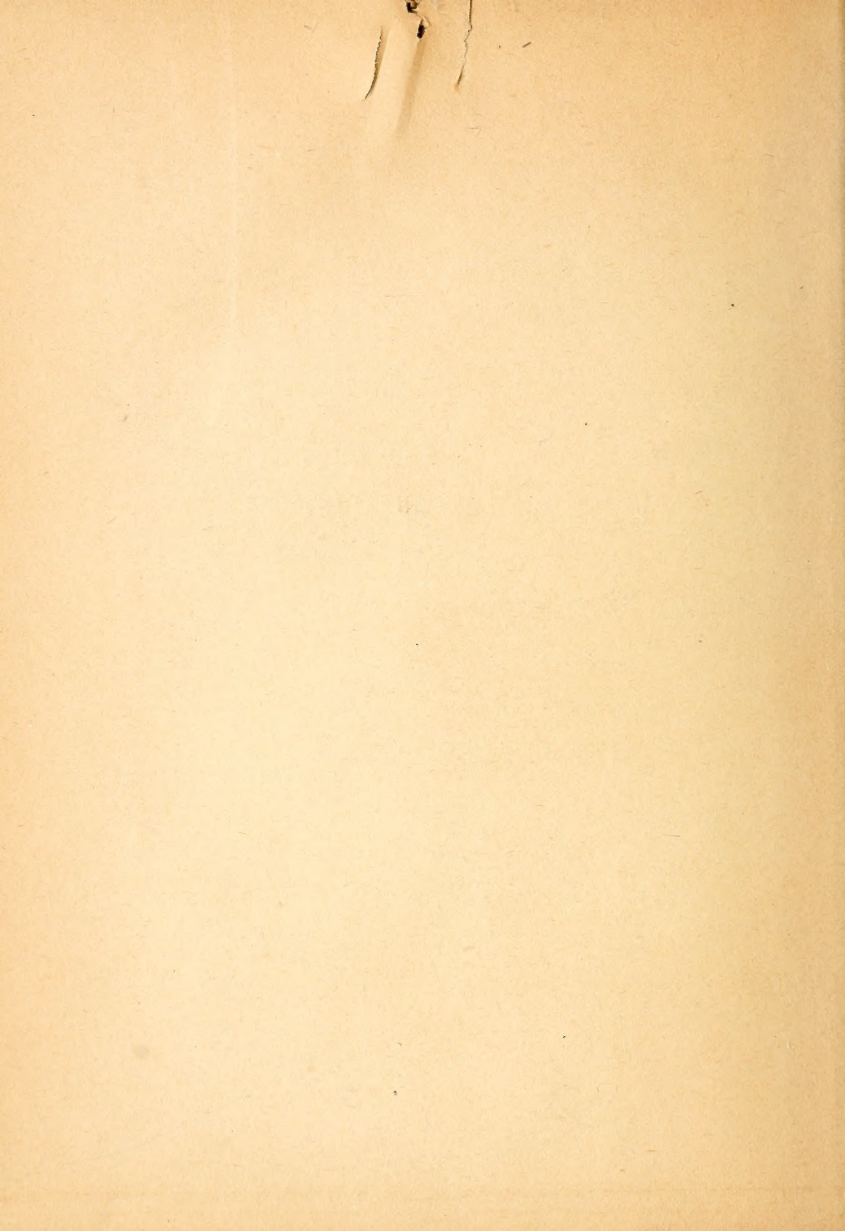
3 1761 0084121 3

BEELDEN
EN
GROEPEN

DOOR
JAN VETH



BEELDEN EN GROEPEN



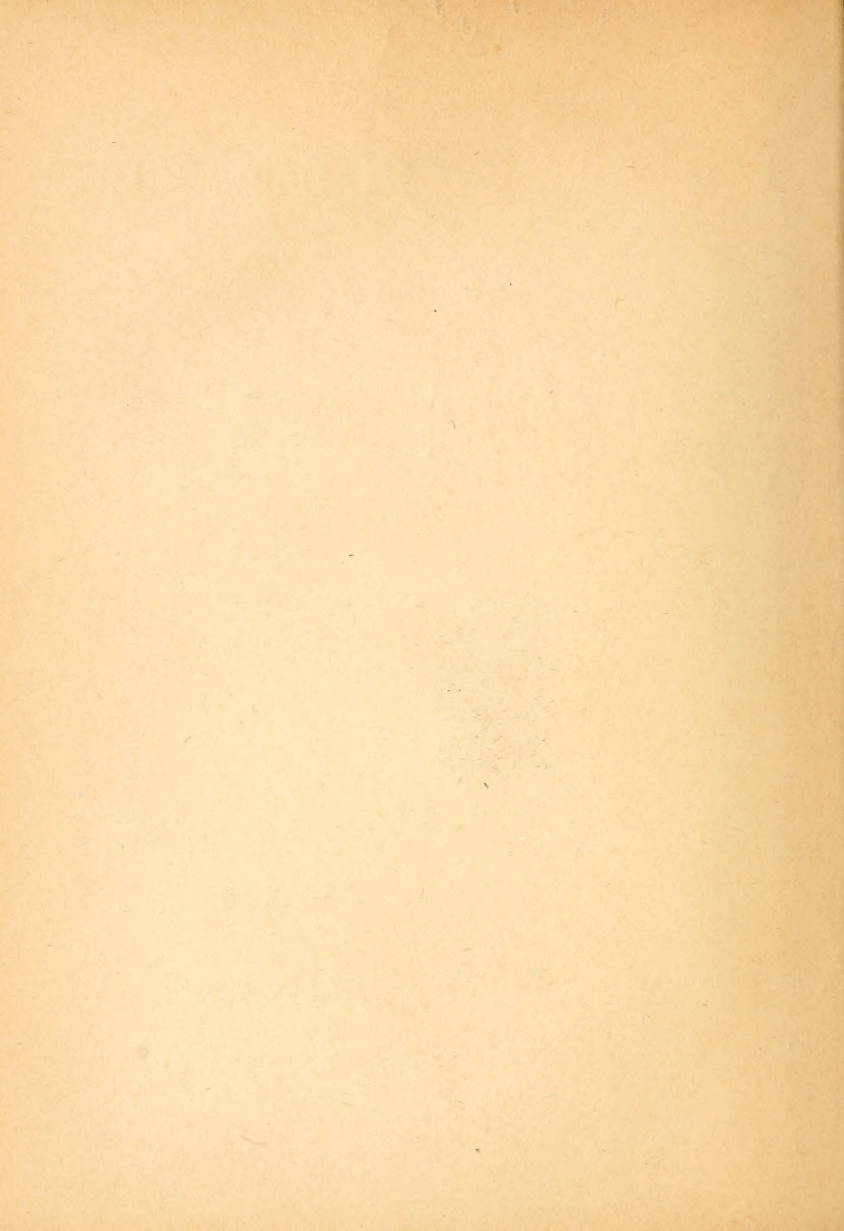
BEELDEN EN GROEPEN

DOOR

JAN VETH



AMSTERDAM — P. N. VAN KAMPEN & ZOON



*Aan
Isaac Israëls.*



ND
531
V47

INHOUD.

	Bladz.
DIRCK BOUTS IN LEUVEN	1
DE AANBIJDING DER KONINGEN VAN HUGO VAN DER GOES IN HET BERLIJNSCHE MUSEUM	5
QUINTEN METSYS	9
ANDREAS VESALIUS EN DE KUNST	22
DE PRENTEN IN HET CRUYDT-BOECK VAN DODONAEUS	34
KARNEVAL IN AUGSBURG	43
GRÜNEWALD, MURILLO EN RUBENS.	55
IN HET STÄDELSCHÉ INSTITUUT TE FRANKFORT . .	62
NEDERLANDERS EN ENGELSCHEN IN GRAFTON GALLERIES TE LONDEN	77
OUD-HOLLANDSCHE SCHILDERIJDEN IN DE VEREENIGDE STATEN	83
OUD-HOLLANDSCHE SCHILDERIJDEN IN BERLIJN . . .	91
SCHILDERIJDEN VAN JOHANNES VERMEER IN NEDER- LANDSCHE VERZAMELINGEN	95
DE SATER BIJ DEN BOER VAN JAN STEEN	110
REMBRANDTS LUCRETIA	116
EDGAR DEGAS	127
MATTHIJS MARIS	131
WINSLOW HOMER	138
THÉRÈSE SCHWARTZE	142
JHR. MR. VICTOR DE STUERS	149
JAAPJE	152

DIRCK BOUTS IN LEUVEN.

KAREL van Mander weet uit overlevering te vertellen, „hoe vroegh te Haerlem de Schilder-const van Oly-„verwe is gheweest in ghebruyk”. En iets verder schrijft „hij: „Dat te Haerlem in Hollant van outs oft seer „vroeghen tijdt zijn geweest seer goede, oft de beste Schil-„ders van het gantsche Nederlandt, is een oudt gherucht, „dat niet loghenachtigh is te schelden oft te bestraffen: maer „veeleer, en beter waer te maecken met de oude „Meesters, Ouwater, en Geertgen te S. Jans, daer toe oock „met Dierick van Haerlem, welcken een uytghenomen goet „Meester in soo vroeghe Jaeren is gheweest”.

Van dezen Dierick weet van Mander den leermeester niet te noemen, en van hem zelf kan hij niet anders mededeelen, dan dat hij in de Cruysstraat gewoond had en dat er een „stuck met twee deuren” van hem bestond; dat, blijkens het onderschrift, in 1462 door Dirck te Leuven geschilderd was. Dit onderschrift doet ons den obscuren Haarlemmer te Leuven in de belangwekkende persoonlijkheden van Dirck Bouts terugvinden.

Bouts moet dan ongeveer in 1410 of 1420 te Haarlem geboren zijn, maar kwam vóór 1447 naar Leuven, waar hij in dat jaar trouwde. In 1468 wordt hij als „pourtraicteur” der stad genoemd. Toen had hij het Avondmaals-tryptiek voor de Sacramentskapel in de Leuvensche Pieterskerk reeds voltooid. In datzelfde jaar kreeg hij van de Stad de opdracht om een Laatste Oordeel en vier groote, op de rechtspraak betrekking hebbende, stukken uit het leven van Keizer Otto te schilderen. Het eerste, dat in 1543 nog genoemd wordt, ging verloren. Van de vier andere zijn er vóór zijn in 1475 vallenden dood slechts twee gereed gekomen. Zij bleven tot

1827 in het Stadhuis, doch in dat jaar verkocht de Stadsregeering de kapitale schilderijen door den kunsthandelaar Nieuwenhuis aan Koning Willem I, die ze aan den Prins van Oranje ten geschenke gaf. Na den dood van Willem II bleven zij nog eenige jaren in het bezit van Anna Paulowna. In 1856 kwamen zij echter weder in handen van Nieuwenhuis, door wien zij in 1861 verkocht werden aan het Museum te Brussel, waar zij thans nog prijken.

De kerkelijke overheid te Leuven heeft de kunst van Bouts meer op prijs gesteld dan dit de stedelijke deed. Want wel werden, evenals trouwens van het Lam Gods te Gent, van het Avondmaal-tryptiek in verloop van tijd de vleugels verkocht (thans in de musea te Berlijn en München), maar het middenstuk bleef de eeuwen door in de Sacramentskapel, terwijl in de kapel daarnaast nog een ander belangrijk werk van Bouts, het tryptiek van Sint Erasmus bewaard bleef.

Toen onlangs het ontzettende feit bekend werd, dat de Leuvensche Pieterskerk voor een deel verwoest was, zal zeker ook bij velen het schrikbeeld gerezen zijn, dat daarbij de kostelijke werken van Dirck Bouts, welke zij sinds vier en een halve eeuw veilig herbergde, konden zijn ondergaan. Gelukkig is dit gebleken niet het geval te zijn. Een Oberleutnant, Thelemann geheeten, en een niet met name genoemde onderofficier, die kunsthistoricus is, hebben de schilderijen nog bijtijds uit de brandende kerk weten te redden. Bij zooveel gruwbare ruwheid, die hier te betreuren valt, past het zeker dankbaar te zijn voor den dienst, door deze twee wakkere mannen aan de beschaving bewezen.

De beide, gelukkig dus behouden, werken van Bouts behooren tot het ongemeenste wat de gothieke schilderkunst heeft voortgebracht.

Bij het aanvaarden van de opdracht tot het schilderen van het Sacramentsaltaar verplichtte de schilder zich, zijn beste krachten aan de uitvoering er van te wijden en geen ander werk te verrichten alvorens dit, (d. w. z. het te Leuven gebleven middelstuk en de naar elders verdwaalde zijluiken) voltooid zou zijn. Inderdaad heeft de kunstenaar het geheel

in de volste verdiepthed uitgevoerd, en wordt het middelstuk thans als zijn meesterwerk beschouwd.

Men ziet den Zaligmaker en zijn twaalf apostelen om een gedekte tafel gezeten in een fraai versierd gothiesch vertrek, waarvan de teekening allerzuiverst getrokken is. Door een gangetje ziet men achteruit in een hoog om-muurden tuin. Links door de fijn-geprofileerde vensters een kijkje op een straat. Maar bij dien rijkdom van versijnd bijwerk blijven de toch zoo zedige figuren ten eenenmale overheerschend.

Midden in het tafereel, recht tegenover ons: Christus, en ter weersijden twee apostelen. Aan elken kant van de tafel drie, en met de ruggen naar ons toe weder twee apostelen. In de figuren uit den achtergrond meent men den schilder en zijn beide zoons te mogen aanwijzen.

De voorstelling is huiselijk en aan heel de sfeer van het interieur is de nauwlettendste zorg besteed. De schildering van den tegelvloer, van de balken zoldering en vooral van den fijnen lichtval is den kundigsten zeventiende-eeuwschen Hollander geenszins onwaardig. Het diep en harmoniesch genuanceerde van den klaren kleurengloed geeft aan het tafereel warmte en luister. Maar door de waardige reserve in de gespannen houdingen, door den adel der gemoedsuitdrukking in de aangezichten, ligt er over het geheel een stille plechtigheid. Bouts heeft aan het kunsteloze en innig gemeenzame een adem van heiligheid ingeblazen.

Nog wonderlijker komt dat uit bij het andere stuk in de Leuvensche Pieterskerk. Op de Marteling van Sint-Erasmus ziet men op den voorgrond den bisschop, geheel ontkleed aan een podium gebonden, achterover liggen, onder een windas met aan de uiteinden beugels, waarmêe de beul en beulsknecht de darmen uit het lichaam van den gefolterde aan de spil opdraaien. Iets naar achteren staan de meewarig toekijkende rechter met een raadsheer en twee jongere mannen. Het ontstellende van de handeling wordt voor een deel getemperd door de strakke, bijna rechtlijnige soberheid der voorstelling. Wel is het doordringend realisme verbazingwekkend, en weergaloos kras zijn de uitdrukking van den driftigen mageren beulsknecht met de opgestroopte mouwen,

die zoo fel bij zijn ignobel werk is, en die van den beul, die bij het omdraaien van de spil, naar den martelaar ziend, zich op de lippen bijtend, zijn deernis schijnt terug te persen. Maar niettegenstaande die pijnlijke nauwkeurigheid ligt er, en dat niet enkel in het prachtig gelatene, het wachtend afwezige van den gemartelde, of in de zedige rechtstandigheid van den rechter en zijn sluike bij-figuren, of in de op-het-dorre-af kantige strakheid van het zacht oploopende landschap daarachter, maar vooral in den ingetogen stijl van het gansche schilderstuk een onuitsprekelijke waardigheid, die aan dit tooneel van de wreedste kwelling de waarlijk vrome wijding van een heilig gebeuren verleent.

1914.

DE AANBITTING DER KONINGEN VAN HUGO VAN DER GOES IN HET BERLIJNSCHE MUSEUM.

TOEN het Berlijnsche Museum in 1903 met een groot schilderij van Hugo van der Goes verrijkt was geworden, getuigde Bode, dat men aan deze aanwinst een beteekenis mocht toekennen, zooals weinig aankopen uit vroeger jaren die gehad hadden. Zeker kon hij toen niet vermoeden, hoe tien jaren later aan de, in vijftiende-eeuwsche Nederlandsche schilderkunst reeds zoo bijzonder rijke, verzameling, welke onder zijn beheer staat, andermaal een altaarstuk van dien zeldzamen meester zou worden toegevoegd, dat het vroeger verworvene in belangrijkheid zelfs nog stond te overtreffen. De vroeger verkregen Aanbidding der Herders moge lieflijker zijn, de thans verworven Aanbidding der Koningen moet als een werk van nog rijper meesterschap beschouwd worden. Het eerste draagt wellicht sterker dien geur van „gracelijcke zedicheydt”, welke van Mander in den „Schilder van Brugghe” wist te roemen. bij het laatste past het nog stelliger „van grooten gheest en vernuft” te spreken.

Het omvangrijke altaarstuk, waaraan de zijbladen ontbreken, is afkomstig uit het klooster Monforte de Lemos in de noordelijk gelegen Spaansche provincie Lugo. Dit klooster werd in 1593 gesticht door Rodriguez de Castro, aartsbisschop van Sevilla, die het hem toebehoorende schilderstuk in de kerk plaatste. Hoe lang het toen reeds in Spanje was, valt niet uit te maken.

Tot kort geleden was dit voortreffelijke werk in de literatuur nog onbekend. Carl Justi had het vóór jaren wel gezien, maar zijn bericht had weinig aandacht getrokken. Er moet een fotografie van bestaan, die reeds omtrent 1890 genomen werd. In 1909 ontwaakte er algemeener belangstelling. Een inwoner van het stadje Monforte stuurde foto-

grafieën van het schilderij aan Salomon Reinach en aan Sir Walter Armstrong. De eerste waarschuwde den uitnemenden Gentschen kenner Hulin, de tweede een Londenschen kunsthandelaar, die er Armstrong dadelijk met een chèque tot een aanzienlijk bedrag op afstuurde. Intusschen kwam ook Bode in actie. En reeds in het begin van 1910, nadat Dr. Friedländer in Monforte geweest was, leek de aankoop voor Berlijn zoo goed als zeker. Er kwamen echter moeilijkheden. Het was niet geheel duidelijk, aan wien het schilderij toekwam. De Spaansche regeering scheen tegen aankoop naar het buitenland gekant. En de Spaansche pers spookte wat. Nu werd de diplomatie er in betrokken en de zaak sleepte. Totdat eindelijk, met Kerstmis van 1913, Friedländer het schilderij over zee van Vigo naar Hamburg mocht meevoeren en het stuk in het begin van dit jaar in het Kaiser-Friedrich-Museum kon worden tentoongesteld. Er is een millioen Mark voor betaald.

De twee zeer belangrijke werken van Hugo van der Goes zijn thans in het museum tegenover elkaar geplaatst en noodigen tot vergelijking. Ofschoon er ook thans weder lieden zijn, die in het pas aan den dag gekomen schilderij geen van der Goes willen zien, valt de overeenkomst in stijl moeielijk te miskennen. De groote karaktertrek van Meester Hugo, dat hij de gemeenzame en toch edele uitdrukking niet enkel door de aangezichten, maar ook door heel de lichaamsbeweging en men zou zeggen door het blootleggen van de meest innerlijke mimiek bereikt, is aan beide stukken eigen. Naar het eene zoowel als naar het andere tafereel zou men van der Goes den schilder der vrome handen kunnen noemen. Kleinere trekken van overeenkomst ontbreken niet. Er is verwantschap in den strakken, maar eenvoudigen plooierval. Het strenge gevoel voor zuiveren, lenige teekening, dat Jean le Maire reeds zeggen deed:

„Hugues de Gand qui tant eut les trets netz,”

geeft zich in beide schilderijen kond. Beide Jozefs hebben dat ruige, boersch afgeknipte hoofdhaar, dat men bij geen ander meester uit dien tijd aantreft. „Oock op den grondt

de cruydekenen" ontbreken noch bij de Herders noch bij de Koningen.

Maar het Herderstuk is in zijn bijna-bontheid van zacht snepende kleuren van een veel minder sterk koloristiesch samenspel dan dit Driekoningen-tafereel is, waar het sprekende karmijn van den voorsten koning fijner verzadigd werd, en in Jozefs paarsche pij een overgang vindt naar het zachte blauw en violet van Maria's grijs genuanceerd gewaad. Daarbij komt, dat op het Herders-tafereel de kleuren ongeveer nergens door wit onderbroken worden, terwijl bij de Driekoningen witte of op-wit-af-lichte partijen aan de diepe tonen meer relief verleenen. En dit vooral in de hoofdgroep, die zich daardoor duidelijk afteekent van de in halftoon gehouden rechtsche groep en van het fijner beweeg in het verschiet ter linke.

Intusschen, en al is de hier voller ontpopte, hooger gezeten, vorstelijker tronende Mariafiguur van een zeldzamen adel, en al is er in den Jozef iets van die landelijk rauwe devotie, door welke de meester zoozeer uitmunt, de buitengewoonste gestalte valt hier, evenals dat trouwens ook in het Portinari-altaar en bij het Berlijnsche Herderstuk het geval is, in een der bijfiguren te onderkennen.

Op het Florentijnsche schilderij ligt het meest treffende van het gansche tafereel in de fel levenswarme groep van de drie aanbiddende herders. Op het Berlijnsche stuk, dat hetzelfde onderwerp uitbeeldt, is vooral de eene herder, die aemechtig komt aansnellen, van een onvergelykelijke, inderdaad reeds Bruegheliaansche waarachtigheid. Op het Driekoningenstuk gaat voorzeker de zeldzaamste wijding, de „statighste devoticheyt" uit van den Moorenkoning, die zoo melancoliesch melodieus, ter rechterzijde, het tafereel komt binnenschrijven. Bij de Herders draagt de hemelscher getinte hoofdgroep zelve misschien meer de vrome innigheid van een gewijde stonde en spreken de koppen der beide profeten van straffer extase. Maar in die eene gestalte van den Moorenkoning, in wien het hoekig slanke, het stijlvol stijve der figuren van Dierick Bouts mild en smachtend werd, ligt zulk een koele voornaamheid en tegelijkertijd zulk een hart-

roerende deemoed, dat hèm in lijn en kleur gezet, en hem in teedere vormen en slepende nuanceering bevend uitgebootst te hebben, alleen al, den geheimzinnigen leekenbroeder uit het Roodenklooster tot een der grooten van alle tijden zou stempelen.

1914.

QUINTEN METSYS.

BUSKEN Huet wilde in Rubens den volmaakten Belg zien. Het komt er maar op aan, hoe men zooiets gelieft te beschouwen. De strijdvraag tusschen Vlamingen en Walen kwam in zijn dagen nog niet zoozeer op den voorgrond als thans. Hij bedoelde dus den volmaakten Zuid-Nederlander in tegenstelling met den Noord-Nederlander te signaleeren. En wanneer waarlijk de Zuidelijke Nederlanden uit hun gansche beschavings-geschiedenis een vertegenwoordiging hadden te kiezen, door één vóór alles schitterende en pompeuze persoonlijkheid van hunnen geslachte, zij zouden buiten kijf niemand beters dan den roemruchten Antwerpenaar kunnen aanwijzen. Naast welhaast de voornaamsten van heinde en ver uit heel de wereld kon hij als portuur gelden. In elke hémicycle der kunst zou men hem een eereplaats willen gunnen. Hij verbindt de allures van een grand seigneur aan het rassige van den man uit het volk, en als zoodanig behoeft hij, in kracht en zwier beide, voor niemand onder te doen. Door het titaniesch wijduitstroomende van zijn Sardanapalischen levens-wellust reikt hij inderdaad tot den rang van de reuzen. Noem een dozijn van de meest naar voren tredende heroën uit de gansche schilderkunst, en het zal u moeite kosten, hem buiten de rij te houden. Sommigen zouden hem misschien zelfs reeds binnen den kring van het half dozijn een plaats willen ingeruimd zien.

En toch mag men zich den volmaakten Belg gaarne als den uitgelezen vertegenwoordiger van àl de edelste eigenschappen van zijn volk denken. Staat het vast, dat Rubens aan déze eischen voldoet? Zijn er in den vollen Zuid-Nederlandschen volksgeest niet kanten, en voorname kanten, waarvan men in hem nauwelijks een zweem wedervindt? Waart er niet, door Vlaanderens stille contreien, men zou

willen zeggen, van vóór Ruysbroec tot na Guido Gezelle, een adem van innigheid, waar het luidruchtig kleur- en lijngeschal van den grooten Petrus Paulus ten eenenmale vreemd aan bleef? En kan iemand in de historie inderdaad voor *den* volmaakten Belg gelden, in wien, — al erkent men aan zijn genie ook nóg zulke afmetingen — de Vlaamsche devotie eigenlijk volslagen wordt gemist?

De zaak is, dat Rubens *de* vertegenwoordiger bij uitnemendheid was van den tweeden grooten bloei der Vlaamsche schilderkunst. Maar met heel zijn breed gebouwd vlaggeschip zeilde hij dwars tegen den koers der vroegere Zuid-Nederlandsche kunst in. De rhetorische galm der contra-reformatie, waarvan hij de machtige apostel was, had met het gothiesch godsdienstige niets meer gemeen. En er leefde in den prachtigen gewelddenaar zelfs geen zwakke echo na van de traditie der van Eycken. Al kon hij nog zoo veel uit wijden kring in zich opnemen, het oude Vlaanderen had voor hem afgedaan. Na heel een eeuw van proefnemingen vond de Vlaamsche kunst in Rubens een gaven vertegenwoordiger van nieuwe, ongekende krachten. Maar zij vond dien pas nadat zij aan de vijftiende eeuw radikaal den rug had toegekeerd, en nadat zij zich aan de Italiaansche kunst, bijna zou men zeggen, oververzadigd had. De romaniseerende invloed, die in het begin van de zestiende eeuw de Vlaamsche kunst was komen binnendringen, vierde eindelijk in het magistrale scheppingsvermogen van Rubens een volstrekte zegen. Maar de man, die zich in Venetië en in Mantua, en in Rome en in Genua bijna evengoed thuis voelde als in zijn vaderstad, was welbeschouwd een cosmopoliet met alleen maar een sterken Vlaamschen wortel. Door zijn breeder gebaande kunst stroomt wel krachtig het Vlaamsche bloed, maar de *ziel* van Vlaanderen vindt men er niet in afgespiegeld.

Hoe anders is het met Quintin Metsys. Bij hem speurt men door alles heen dien heimelijken schat des harten, waarvan Dürer spreekt. En terwijl men in de hoofdtrekken van Rubens nauwelijks iets aantreft, dat aan de geaardheid van Metsys herinnert, is er — de tegenstelling

moge vreemd lijken — in Metsys wel degelijk iets, dat op den rijkdom van Rubens schijnt vooruit te loopen. Metsys volgde de overlevering, maar hij wist, door een zelfstandig en zeer bewogen doorgaan in het psychische, het aanvaarde patroon te verruimen. En bij het zich rekenschap geven van de waarde zijner kunst krijgt men den indruk, dat, hoe besloten zij schijnt, zich nà hem en uit zijn ader de Nederlandsche schilderstijl nog verder en breeder in eigen lijn had kunnen ontwikkelen, zonder zich, zooals zij dat toch inderdaad gedaan heeft, langs somtijds onverkwikkelijke omwegen aan de Italiaansche vormentaal te vernieuwen. In Metsys kan men iets ontwaren als een kruising van de oude innigheid met een nieuwen schoonheidszin, een kruising echter, die geen breuk met het nationale meebracht. Men zou niet kunnen zeggen, dat hij, wat innerlijke kracht betreft, tot den rang van Van Eyck mag worden gerekend, noch dat hij, wat weede van schildervermogens aangaat, aan de orde van Rubens kan raken. Maar het is, alsof men in zijn levenswerk nog eenmaal de vroomheid der vijftiende eeuw luisterrijk ziet opdoemen, terwijl hij tegelijkertijd reeds het latere grootscheeps-Vlaamsche schijnt aan te kondigen. En wilde men in de Zuid-Nederlandsche kunst naar een figuur omzien, die, meer dan iemand anders, en dat op harmonische wijze, de beide groote factoren van het Belgische schilderen in zich vereenigt, dan zou men moeilijk iemand anders dan Metsys uitverkoren kunnen achten. In zooverre is, eer dan Rubens, Metsys de vol-maakte Belg geweest.

* * *

Tegen het einde van de vijftiende eeuw had Brugge — door het verspelen van de gunst der vorsten en door het verzanden van het Zwin in het gedrang gekomen — ook als kunstcentrum voor de vrije handelsstad Antwerpen, met zijn verkeer naar alle werelddeelen, de vlag moeten strijken. In het jaar 1480 emancipeerden zich de Antwerpsche schilders, van wier toenmalige kunst ons — al was er reeds in 1460 een schilderijenmarkt gevestigd in het pand van de Antwerpsche kathedraal — overigens nog heel weinig bekend

is, op kenmerkende wijze van het beperkte ambacht of kunstvak, door zich te vereenigen met de rederijerskamer „de Violiere”. Het meer huisbakken intieme bleek naar wijder beschavings-allure te streven. In 1490 was het aantal der door het gilde aanvaarde vrijmeesters reeds tot tweehonderd en twaalf geklommen, sinds 1453, toen het nog maar op vijf en dertig gezellen had kunnen wijzen.

Een jaar later, in 1491, is het, dat men voor het eerst in de gildelijsten een schitterenden naam tegenkomt, als de vijfentwintig-jarige Quinten Metsys onder de meesters wordt opgenomen.

Toen verscheidene jaren daarna, op Donderdag den 2den Augustus van 1520, Albrecht Dürer in de bereids tot metropool ontwikkelde Scheldestad was gearriveerd, schreef hij daar dadelijk in zijn Dagboek, na het relaas van het groot-sche banket, dat de schilders hem reeds den eersten Zondag hadden aangeboden, hoe hij een bezoek gebracht had bij Antwerpens voornaamsten schilder van die dagen: „Auch bin „ich gewest ins Meister Quintines Haus”. Een droog bericht, zooals men er in het kasboek-achtig gehouden journaal, vooral in het begin, een menigte aantreft.

Van eenig nader verkeer tusschen de beide in leeftijd niet veel verschillende mannen verneemt men nadien echter, vreemd genoeg, niets. Geen wederzijdsche uitnoodigingen, geen uitwisseling van geschenken, geen ruil van kunst, geen portretteeren, zooals dat alles in Dürers contact met Patinir, met Vellert, met Orley en met Lucas van Leyden zou voorkomen. Na dezen eenen keer wordt de naam van Meester Quinten in het gansche dagboek zelfs niet meer genoemd. Men is geneigd zich af te vragen, wat hiervan de reden kan zijn.

Het is natuurlijk denkbaar, dat Metsys een teruggetrokken man was, schuchter of stil in den persoonlijken omgang. De grondtoon van zijn kunst zelve maakt dit niet onaannemelijk. Het feit dat hij, niettegenstaande zijn groote beteekenis en reputatie, nooit eenige waardigheid in het gilde bekleedde, en de omstandigheid dat hij, voor zoover gebleken is, noch van vorsten noch van stadsbesturen ooit een bijzondere opdracht kreeg, doen althans aan een maatschappelijk minder

op den voorgrond treden denken. Maar de mogelijkheid blijft ook open, dat de beide meesters, waarom dan ook, geen bijzonder behagen in elkanders gezelschap hebben gevonden. Evenwel komen wij met zulk een veronderstelling weinig verder in het benaderen van beider kunstaard.

Toch, ofschoon men in zeker opzicht, en vooral wat wijze van componeeren betreft, een waarschijnlijk invloed van Quintens kunst op die van Dürer heeft kunnen aanwijzen, mag één ding in dit verband niet uit oog verloren worden. Er was een niet onbelangrijke zijde van Metsys' kunst, waarvan het mogelijk, ja bijna zeker is, dat zij bij Dürer niet in den smaak viel. Karakteristiek bij den Antwerpschen meester toch is zijn veelvuldig werken met changeante kleuren. En nu ziet men Albrecht Dürer, onder de zeer weinige dingen, die hij in zijn theoretische geschriften over het algemeene schilderen zegt, deze wijze van doen juist nadrukkelijk veroordeelen. Inderdaad valt het, wanneer men zijn kleine filippica tegen „schilrete Farb" leest, moeilijk te gelooven, dat de niet bijzonder kleur-sensitieve Nürnberger zich tot het teedere en eigenaardig verfijnde van Metsys' coloriet ooit aangetrokken kan hebben gevoeld.

Ook was het stellig niet Dürers levendige belangstelling in de kunst der nieuwe vormen en in het algemeen in de theoretische kunstwetenschap, welke hem tot Meester Quinten kon trekken. Van zulke meer filosofische bespiegelingen denkt men zich Metsys weinig thuis. Voor het leeren kennen van welbewuste grondslagen moest men zich tot dezen, wel met kunstig overleg, maar toch meer naar traditie en intuïtie werkenden gevoels-eclecticus niet juist wenden. Zoo Dürer al in kleur-begrip en in zuiver picturale begaafdheid voor hem moest onderdoen, in energie van organische teekening, in steviger plastiesch besef van statiesch en anatomiesch evenwicht, kon de Frankische meester zich den Nederlander de baas voelen.

Dürer was, al wortelde ook zijn kunst in de vijftiende eeuw, naar de spanning van heel zijn geest een renaissancist, en den vroom begaafden meester uit de jonge wereldstad, al was hij dan de vriend van inleiders eener nieuwe wereld-

beschouwing als Erasmus, Thomas Morus en Petrus Aegidius, kon men zeker zoo niet betitelen. Veeleer mocht Dürer in deze bizondere figuur, in stede van een nieuwlichter, nog een laten en schoonen uitbloeï vinden van den rassigen kunst-aard dier warmhartige Nederlandsche meesters, over welke zijn vader hem, toen hij nog een knaap was, gesproken had. Het was geenszins willekeur, wanneer later de volkslegende Quintens roeping tot de schilderkunst door de liefde des harten liet bepalen.

Op de Italianen geënte studie van levend lijfelijk naakt en van de statuair antieken kan men bij den voornaamsten toenmaligen meester der grootsch opbloeiende handelsstad niet aanwijzen. Een met bewustheid naar nieuwe basis uitziende of reeds op nieuwe basis bouwend renaissancist was Metsys' allerminst. Wanneer in zijn architectuur-motieven, in iets van zijn landschap-décor, in zijn wijder ontplooiing en wellicht in het zachte pathos zijner expressieve figuren, invloed van Noord-Italianen, en met name van de school van Leonardo kan worden opgemerkt, dan raakt dit alles toch niet de eigenlijke harte-ader zijner kunst. Wel was de eerste nadere aanraking, die de Nederlanders met de Zuidelijke schilderkunst vonden, gelegen in een aanpassen aan Leonardeske typeering, maar het besliste nergens over hun werkelijken stijl. Zelfs de man, die het nadrukkelijkst op deze Lombardische elementen in de kunst van Metsys gewezen heeft, Walter Cohen, onderstreept het dat men Metsys niet tot de Italisten mag rekenen. „Quintens Kraft”, zegt hij, „wurzelt in der heimischen Tradition”.

Men heeft hem weleens den overwinnaar der gothische gebondenheid genoemd. En toch was zijn stijl van schilderen in wezen nog gothiek, al is het rauw-natuurlijk kinderlijke der vroegere gothische schilderkunst in hem afgevijld en hoog gecultiveerd, ja zelfs overbeschaafd en misschien bijwijlen ietwat geëffecteerd worden. *Quelle chose est changée, le fond subsiste*, mocht Fromentin van zijn richting zeggen. Zeker staan wij bij hem reeds verre van de bloedrijk impulsieve kunst der Van Eycken. Maar al volgt de ontwikkeling der Nederlandsche kunst veel minder recht getrokken lijnen

dan die der Italiaansche, — toch: van Van Eyck op Rogier van der Weijden, van Rogier op Dirk Bouts en van Bouts op Metsys, schijnt de loop dier kunst niet zoozeer buiten één groote baan te zijn getreden. Men ziet den een den ander vervangen, maar zonder dat hij zijn heugenis wil verdringen. De lichtende toorts van den voorganger wordt door den volger overgenomen. Zoo nauw zelfs ging Metsys nog op den door Bouts aangewezen weg voort, dat hij heele composities van den Leuvenschen meester bijna letterlijk schijnt te hebben gebruikt.

Quintens kunst had zich vrijelijk uit die der vroegere meesters ontwikkeld, maar toch was dat gebeurd zonder dat hij hunne grammatica had overboord gegoooid. Ongetwijfeld zag men hem van de verruiming en de meerdere soepelheid, die de beschaving zijner dagen bracht, in belangrijke mate zijn voordeel nemen. In Brugge zou men zich hem niet meer thuis kunnen denken. Iets van het *Plus Oultre* zijner dagen beheerscht zijn sterke spanning. Men voelt een rythme aanzwellen, dat zijn voorgangers niet kenden. Zijn speeltuig was snarenrijker dan dat der vijftiende-eeuwers. Doch een grijpen naar of een aanvaarden van nieuwe fundamente treft men daarom bij hem niet aan. Hij zoekt en vindt eigen kleurencombinaties, een fijner gamma, rijker speling van tinten, zoeter accoorden, een veel lumineuzer geheel; maar hij brengt ze aan op het bekende stramien. Van den nieuwen antikizeerenden trant is bij hem niets te bespeuren. Metsys was oorspronkelijk in zijn melodieuzer stijl van teekenen, oorspronkelijk in het genuanceerde uitdrukken der persoonlijke gemoedsbewegingen, oorspronkelijk in zijn delicate reflecteeringen. Een eigen streven naar minnelijk schoon, naar pathetische bekoorlijkheid is onmiskenbaar. Wie zijner meesters had een figuur, zoo vol zuivere gratie als zijn Maria Salome uit het Sint-Anna-altaar kunnen bootsen. En bij alle uitvoerigheid en verdieptheid is hij vloeiender, leniger en vooral sierlijker dan degenen die vóór hem kwamen. Men denkt bij hem minder aan het gilde, bijna nooit aan uiterlijke conventie, meer aan een dichterlijke, zelfzoekende persoonlijkheid. De grondslagen echter, waar hij met misschien individueeler stre-

ven, trouwhartig en magistraal op voortbouwde, bleven die van de Nederlandsche kunst der vijftiende eeuw, en het was het oude wijwater dat hij in zijn verven mengde. Zelfs dan, wanneer men hem, als bij den jongen aan het koelvat op het Salomé-luik, een figuur van Dürer (welke deze weder van de antieken had) tamelijk getrouw ziet ontleenen, is het alsof hij de forsche actie nochtans tot, weliswaar zwakker geconstrueerde, maar inniger schildertaal terugbrengt. Ook daar, waar hij zich het stoutst, het meest verrassend, het persoonlijkst vertoont, bouwt hij tamelijk ongestoord verder op de Nederlandsche traditie. Zijn wegwijzende Geldwisselaars uit het Louvre zijn lijnrecht op de Heilige Godeberte van Petrus Christus geënt. Veel meer dan op de krachtige evenmaat van uiterlijken vorm der transalpijnen bleef zijn vrome aandacht op een expressief afschrijven der ontroerende werkelijkheid gemunt. Ook in het karakter zijner voorstellingen zelf blijft hij orthodox. En men zal bij hem niet licht, zooals dat bij de romanisten schering en inslag werd, in christelijk religieuze onderwerpen heidensche trekken kunnen aanwijzen. Evenmin ziet men hem, als bijvoorbeeld zijn jongeren tijdgenoot Orley, door gezochte verschuivingen, kunstmatige verschieten, stoute verkortingen, gedurfde oversnijdingen, losse drapeering of allerlei anatomische gewaagdheden, ten koste van inniger expressie, baldadig worden. Inderdaad mag men hem minder als een waaghalzend ontdekkingsreiziger dan als een ondernemend beheerder van in waarheid kostelijke geestesgoederen beschouwen. En, eerder in elk geval dan tot de voorgangers onder de humanisten, zou men dezen groot en zeldzaam aangelegde tot de laatsten der mystieke schilders willen rekenen.

Zijn hoofdwerken althans lagen in deze lijn. Met zijn voor naamste, meest complete, en meest befaamde schilderstukken: de beide groote altaren, te Brussel en te Antwerpen bewaard, — glorieuze tafelen, die in de Vlaamsche schilderkunst een hoogtepunt blijven vertegenwoordigen — voorspelde hij niet op breeder linie een nieuwen bloei, luidde hij geen nieuwe lente in. Deze stemmende kunst ontplooidde veeleer het nagekomen Sint-Jans-lot van het oorspronkelijke Vlaamsche

schilderen. En reeds gaat er een fijn-geurige tinteling van teeder-bleek-gloeïende kleuren, van blauw, peersig-rood en violet, en daarmee van weemoedige najaarsgepeinen door die zacht-snerpende tafereelen. Niet een gloed als die van de pralende zon, maar het schoone schijnsel van een deinzenden avondhemel verlicht zulke zeldzame creaties.

Niettegenstaande de gedurfdheid van de twee tergende en tandenknersende beuls-rakkers, die op het zijluik van het Antwerpsche tryptiek, het vuur onder den olieketel van Sint Jan met zulk een ontstellende levenswaarheid, ja met Bruegeliaansche en bijna karikaturaal-schelmsche heftigheid oprakelen, en niettegenstaande de beöogde krasheid, die hij, ook buiten dit gewaagde tooneel, in portret en genre een enkele maal aan den dag legde, is zijn kunst wel zeer van alle uitdagendheid vrij gebleven, en zetelt de bijzondere kracht van uitdrukking bij Metsys toch meer in het edel verdiepte, in het week treurende, bijna zou men zeggen: in het stil en heilig larmoyante. Over de aangezichten van zijn vrouwen ligt een glans van verheven ootmoed en in haar rijke kleedij schijnen zij minder getooid voor aardsche festijnen, dan uitgedost voor den hemelschen bruidegom. Het zalig zijn die treuren schijnt op hare lippen geschreven. De Mater Dolorosa bleef den schilder het hoogste vrouwelijk ideaal. Hoe waaiërig van lijn zijn uitgegroeid-Boutiaansche Sint Joachim onder het neerzigen voor den Engel ook moge wezen, diens gemoedsgesteldheid is die van een eerbiedig buigen voor het verhevene. En de vlindervleugelige Engel is waarlijk een bovenaardsche verschijning, een blijde boodschap brengende serafijn. Op het andere Brusselsche zijluik, waar Sint Anna's dood met aangrijpende waarachtigheid is voorgesteld, ziet men het plechtig zachte wel zeer overheerschen. Men denkt aan het Sterfbed van Maria van Meester Hugo, maar er is bij veel minder statige strakheid een veel inniger pathos, een kleuriger dauw van vroomheid, een schooner waas van wijding. Hier ruischt een heilige kalmatie door het vertrek, en men meent metterdaad een stervende te aanschouwen, die den hemel voor zich geopend ziet.

Er blijft bij al het bizarre van haar tooi, vooral van haar

Oostersche hoofdbekleding, iets aristocratisch ingetogens, iets achtbaar in zichzelf gekeerds in zijn vrouwelijke Santen. Hare zedigheit moge, zooals Van Mander het zou hebben uitgedrukt, hoogst manierlijk zijn, gemaniëreed zou men ze niet mogen noemen, dan op straffe van de liefdevolle weergave harer devotie voorbij te zien. Op het middenluik van de Brusselsche Sint Anna telt men, kinderen en groote menschen bij elkaar genomen, vijftien personen, waarvan er twaalf, in vrome mijmerij verzonken, en als reikhalzend luisterend naar een verheven koraal, den blik omlaag richten. Van de negen treurende figuren, die op het, meer als een passiespel vertoonende, Antwerpsche hoofdafereel den dooden Christus omringen, hebben er weder acht de oogen neergeslagen. Zelfs zijn personificaties van grimmigheid — trouwens bij Bouts kan men hetzelfde opmerken — worden door een onnaspeurlijk snoer nog met gevoelens van vroomheid verbonden. Wat sentiment en wat stijl betreft, is men bij Metsys geneigd, aan een bijna idylliesch verteederden Rogier te denken, die zich, zonder merkbare schaduwen aan te brengen, aan een parelgrijsen grondtoon zou houden, en die, hoewel discreet van relief blijvend, het waagstuk beging, zich in het levensgroote te begeven. Een waagstuk, want al geeft hij omvangrijke en gave figuren te zien, toch ligt er iets van een innerlijke tegenspraak tusschen die afmetingen en zijn wijze van waarnemen en schilderen, en blijft hij in heel zijn uitvoering wat men een detail-aanschouwer zou willen noemen. En wanneer de toon, zoowel de gevoelston als de kleurtoneel, niet zoo breed en zuiver volgehouden waren, zou men, door het meer afzonderlijk bewerken van onderdeelen, bij hem van verbroekeling kunnen spreken. Er valt een trefender natuurwaarheid in gedeelten op zichzelf dan in de gansche gestalten op te merken, In het teedere sfumato van zijn aangezichten, hoe expressief deze ook zijn, schijnt het er hem meer om te doen, den zijdigen adel der complexie dan den bouw van het beengestel te doen uitkomen. Ook hierin, evenals in zijn kostelijk weergeven van marmere en edelsteen in hun stoffelijke eigenaardigheid, sluit hij zich nog geheel aan bij den oud-Nederlandschen schilderzin. In zijn

menschfiguren is de toch zeer gekuischte en in zichzelf zeer volmaakte plastiek niet zoo heel veel fysiek-organischer dan die der vroegere gothieke kunst. Bijna zou men Metsys een monumentaal illuminist noemen.

De figuren, die hem het naast aan het hart liggen en welke uitbeelding hem het best van de hand gaat, hebben iets van blanke en schoon gekleurde schimmen van edele vrouwen, die, zuiver en met smaakvolle zorg omlind, uit teere en changeante kleuren, als in zachte zijde of batist gewezen staan. Zijn grootste meesterschap misschien, aan haar equipement besteed, wordt aan het schilderen van half doorzichtige sluiers ten koste gelegd. Wel is de teekening van den lichaamsbouw en de fijne structuur der over-slanke handen, zoowel als heel de dramatische uitdrukking der gemoedsbewegingen, en men zou willen zeggen: het zinnelijk waargenomene der meer gedurfde psychologie, op het Antwerpsche drieluik sterker dan op de Brusselsche Sint Anna. Maar toch ziet men — anders dan de renaissance-cisten het doen — bij de sierlijke Salome op het eerste stuk, al is de sfinxachtige uitdrukking van haar verleidelijk maar als uit was gebootst gelaat ook nog zoo doordringend, in heel de gestalte meer werk gemaakt van de rijk-gebordeurde, kleurige brokaatzijde dan van het wellustig welgevormde lichaam, dat men verwachten kon, door het schoone gewaad heen te speuren. De teekening is meer op lijnen van zwaren plooi- en krokenval opgebouwd dan uit de structuur van tors en ledematen zelf. De figuur staat in een deinende danshouding, maar zij is zoo weinig levend zwierig, dat zij zich niet werkelijk beweegt. Trouwens bijna al de menscheelden van Metsys poseeren, al doen zij het met innige toewijding. De meer elastische bewegingsmimiek der Italianen blijft hem nagenoeg vreemd. Ook laat, over het geheel, zijn vrouwelijk gelaatstype, met de opgetrokken wenkbrauwen, den smalvleugeligen neus, den fijnen mond en de korte, puntige kin, de weder opgenomen antieke vorm-basis ongebruikt, — het stamt lijnrecht uit Memlings allerminst over-bloedrijke, maar zoozeer devote kunst. Bij alle bekoorlijkheid van fraaie vormen en blank incarnaat behouden deze vrouwen iets, dat niet van deze wereld is.

Door heel de kuische sensualiteit van haar zachte kleuring schemert een naglans heen van wereldontvluchtende ascese. De schilder vermeit zich in het liefelijke en het edele, koestert het sierlijk spits en verfijnd gevormde in het gewijde aangezicht en de bezielde blanke handen. Maar in vromen zin schuwt hij de ostentatie van vleesch en bloed, van forscher samenstel en van gemarkeerde muskels. En dit zoozeer dat, wanneer hij ons op zijn Antwerpsche Nood Gods een tocht ten eenenmale bewonderenswaardig groot stuk naakt te zien geeft, waarvan reeds vroeg getuigd werd, dat het den indruk wekt, naar de lijfelijke natuur geschilderd te zijn, het niet antiek-statueair gevoeld het lichaam is van een gespierden man of van een weelderige vrouw, maar naar gothiesch voorbeeld, het schrielle lijk van den uitgeleden Christus, opgehouden, niet door den eigen weerstand van een veerkrachtig beengestel, maar enkel door den vromen steun van meewarige handen. Zoo alleen immers mocht men zich het ontkleede menschebeeld op het gewijde altaar denken. Slechts door binnen die perken te blijven kon men waarlijk de aandacht van het aardsche naar het rijk der hemelen trekken.

* * *

Bij elke poging om van een figuur als Metsys de waarde te bepalen in de geschiedenis der kunst, zal naast een golf van bewondering plaats moeten worden ingeruimd voor een terugslag van reserve. Laten wij ons te uitsluitend gaan op de eerste, zoo voelen wij ons teugelloos. Geven wij toe aan de laatste, wij zullen licht reden vinden, onszelf van ondankbaarheid te betichten. Aan den eenen kant zouden wij geneigd zijn, hem om zijn innerlijke kracht en zijn standvastigheid en trouw aan schoone tradities te prijzen. Aan den anderen kant zouden wij het bijna laken, dat hij de laatste was van een schitterende falanx en dat hij zijn armen niet wilde uitspreiden naar een nieuwen morgen. Maar alles overziend, zullen wij ten slotte voor het ancien régime, waar hij, de aan een kentering staande, een zoo plechtigen naglans van gaf, te warmer gaan voelen, naar gelang wij te klaarder leeren beseffen, hoe in zijn kunst wel voor altoos de manifestatie

van een innerlijk schoon heeft uitgeschenen, dat verdient tot de kostbaarste schatten van den menschelijken geest gerekend te worden.

En wanneer wij het Zuid-Nederlandsche kunstgenie in het hart willen onderkennen, dan kunnen wij dat niet doen, zonder aan zijn onvermengd nationale uitingen recht te doen wedervaren, en aan Quinten Metsys, als een van zijn zuiverste en volledigste vertegenwoordigers, willig den tol van onzen diepen eerbied te betalen.

1919.

ANDREAS VESALIUS EN DE KUNST.

REDE, GEHOUDEN TER GELEGENHEID DER VESALIUS-HERDENKING TE LEIDEN, OP 4 JANUARI 1915.

I EDER onzer draagt wel, uit zijn kinderjaren, de heugenis van een bijzonder schrikbeeld met zich meê. Hoe vervulde het ons met afgrijzen! Als er maar een tip van te zien kwam, dorst men niet te gaan slapen. Het raakte aan heele knoedels van zwarte gedachten en vreeselijke voorstellingen. Alsof daar ergens een gapende afgrond lag van dood en verderf, waar men gevaar liep in te storten.

Voor mij lag dat angstwekkende vizioen in een prent uit een antiek boek. Mijn ouders lazen vaak in de *Beschrijving van Dordrecht* door Matthijs Balen. De tekst in den ouderwetsch omslachtigen stijl en de vreemde spelling was voor een kind niet aanlokkend. Maar er waren platen bij, die gretig werden bezichtigd. Alleen was er één, een groote, uitslaande, die ik maar liever snel omsloeg. Er stond iets verschrikkelijks op. Een groot plein, waarop een executie plaats vond. Aan een wipgalg werd een man op-en-neergehaald, terwijl er onder zijn voeten een groot vuur zengde, — en daarnaast werd een ander op een houtstapel verbrand, terwijl, op een rolwagen vastgebonden, nog eenige misdadigers hun terechtstelling afwachtten.

Wat het geval nog ontstellender maakte was de geheimzinnige geschiedenis, die er aan verbonden was. De gevonnenisten waren houders geweest van een herberg, waarvan de gasten in den val gelokt en vermoord werden. Er ging nog een, overigens weinig betrouwbare, overlevering, dat er pasteitjes of saucijzen verschaft werden, waar menschenvleesch niet vreemd aan zou geweest zijn. Een achttal der slacht-

offers was later in den kelder opgegraven. De plaats waar dit huis des onheils had gestaan werd ons kinderen aange-
wezen. Zelfs op klaarlichten dag was ik doodsbang in die
buurt. En toch gold het hier dingen, die al heel lang ge-
leden, die reeds in het begin van de zestiende eeuw gebeurd
waren.

Dat heele tijdperk, alleenlijk in het licht van dien zoo-
genaamden Moord van het Ankertje gezien, bleef in mijn
kinderverbeelding iets akeligs van barbaarschheid en afschu-
welijke misdaad. Later las ik in Balen de stukken, die op
het geding betrekking hadden. Er was ook een dochter
uit het beruchte huis in betrokken, die een paar van de
dertien bewezen moorden meê had bedreven, maar die ten
slotte, afkeerig van „zoo grooten wreetheyt”, en haar ouders
niet willende aanbrengen, gevlucht was met een schilder die
naar Italië trok. Deze schilder was Jan Stephan van Calcar,
van wien Karel van Mander schrijft: „Hij is de ghene ge-
„weest, die dat weerdich Boec voor den Anatomist Vesalius
„heeft gheteyckent: Welcke beelden seer uytnemende van
„hem gbehandelt zijn.”

De hoogst onverkwikkelijke geschiedenis van den Moord
van het Ankertje wordt hier door mij opgehaald, niet om
de veronderstelling te wagen, dat Jan Stephan van het liefje,
dat hij uit zulk een nest had meegevoerd, iets van de be-
handeling met het mes op menschenlichamen kan hebben
geleerd. Maar het verband van zaken bewijst weder eens
duidelijk, hoe voorzichtig men er mede moet zijn, uit op-
vallende gebeurtenissen in het verleden, algemeener gevolg-
trekkingen te maken. Wanneer men zonder meer van
geschiedenissen als die van den Dortschen wolfskuil en van
de terechtstelling der moordenaars kennis heeft genomen, is
het begrijpelijk, dat men zich het tijdperk, waarin zij voor-
vielen, niet anders dan gruwelijk en barbaarsch en van alle
beschaving verstoken denkt. En den reizenden schilder, die
er met de dochter uit zulk een hol der misdaad van door-
ging, zou men zich allicht als een woesteling voorstellen, een
boefjesmaat, die het gilde slechts tot schande mocht strekken.
En intusschen was deze Jan van Calcar inderdaad een per-

soonlijkheid, aan wien de wetenschap en de kunst de grootste verplichtingen hebben, en die ons een werk heeft nagelaten, dat juist van de hooge beschaving van zijn tijd het sprekendste getuigenis bewaart.

Zeker, de zeden van die dagen waren allerminst zachter dan de onzen. De publieke veiligheid en de rechtstoestanden van toen lijken in onze oogen zeer bedenkelijk. Humaner opvattingen waren in breeder kringen weinig verspreid. En met de verdraagzaamheid stond het zeker niet te best. Maar spreekt men van datgene, wat tegenwoordig zoo veel met name genoemd wordt, spreekt men van de eigenlijke cultuur, dat wil zeggen van die hoogere beschaving, welker monumenten de eeuwen door van edele kracht en van geestverheffing blijven getuigen, — wel, zij was toen beschamend veel grooter dan de onze. En een van de sprekende karaktertrekken dier toenmalige cultuur was de waarde, waarin de kunst gehouden werd en de eendrachtige wijze, waarop deze met de wetenschap kon samengaan.

Het begin van de zestiende eeuw was een veelszins stormachtige tijd. Maar het was een tijd, waarin door geest en hand geweldig veel werd omgeploegd. Een tijd van stoute gedachten, van grootsche daden, van krachtigen schoonheidsdrang, — een tijd van een nieuwe, veel omspannende wetenschap en van een rijk uitbloeiende, prachtige kunst.

Men was tot een klaarder besef gekomen van de positie der aarde in het heelal. Men had de ligging der landen en der zeeën beter leeren zien. Door gewaagde reizen te water werden nieuwe werelddeelen bekend. Koene vaarders passeerden den evenaar, Afrika's Zuidpunt werd bereikt, de zeeweg naar Indië gevonden, en intusschen ginds, vèr over den Oceaan, Amerika ontdekt. Wat al wijde horizonten! Alom was er versche spanning voor de geesten, — overal bood zich nieuw voedsel voor de fantazie en nieuwe gelegenheid tot het lesschen van kennisdorst. De lijfspreuk van een Keizer, die half de wereld aan zijn voeten zag, het onversaagde *Plus Oultre*, kon als het parool voor heel het tijdperk gelden.

De Renaissance wilde meer begrijpen. Maar begrijpen

beteekende toen minder dan thans: dadelijk tot een abstract begrip terugbrengen. Zooals de wortel van het woord zelve doet voelen, wilde het zeggen: meer wezenlijk omvatten, tastbaar voor zich krijgen, lijfelijk bezitten.

Bij deze onrustige en begeerige gesteldheid van der menschen zien, gevoelen en denken kon de beeldende kunst het geschapene niet langer met een zoo kinderlijk onbevangen zin aanschouwen. Men peinsde en droomde minder. Men wenschte te weten, wilde het samenstel der dingen kennen, hun evenwicht verstaan, de stof van het geziene positief beheerschen. „Alle aufstrebende Epochen sind objectiv,” heeft Goethe terecht verzekerd. En om het veroveren van de zichtbare wereld in de volheid harer werkelijke kracht was het dit tijdperk van sterk opleven te doen. De kunst der Italiaansche Renaissance was daarom bovenal een kunst van fysieke weelde en van het najagen van den plastischen vorm. Door het zich aldus meer bekommeren om het statiesch evenwicht in de beeldhouwkunst, door het zwaarder doen wegen van de derde afmeting bij het schilderen werd nadere ontleding van het vorm-relief onvermijdelijk. Het zich rekenschap geven van het verleden en het zoeken naar gedenkteekenen der antieke beschaving brachten verloren wonderwerken der oudheid aan den dag, die het menschelijk lichaam in een nieuw licht lieten zien. De schilders en beeldhouwers der renaissance zochten weer, als de ouden, hun kracht in menschen-bouwen, — hun rijk werd het gebied der mensch-vormen. Michel Angelo verklaarde rondweg, dat het wezenlijke onderwerp der kunst het menschelijk lichaam moet zijn. Maar men vond niet, als in de oudheid, door het leven in de open lucht en de oefeningen in de gymnasia, de gelegenheid, het naakt vanzelf gemeenzaam in al zijn bewegingen te leeren kennen. Was het dan wonder, dat door de op nieuwe ontginningen zoozeer beluste geesten het menschelijk lichaam in zijn makelij ook opnieuw onderzocht stond te worden?

Heroën der kunst als de alomvattende Leonardo en de titanische Michel Angelo spitsten zich nu op de ontleedkunde. Van den eerste zijn ons verscheiden teekeningen van de

ligging der spieren bewaard gebleven, die echter, merkwaardig genoeg, meer de mechanische functie, dan de plastische vormen der muskels duidelijk maken. Voor den laatste stelde de prior van San Spirito in Florence een vertrek ter beschikking, waar hij lijken kon snijden, hetgeen de kunstenaar met zulk een hartstocht deed, dat hij er zijn gezondheid schade door toebracht. Een te Oxford bewaarde teekening, aan Michel Angelo toegeschreven, vertoont ons een op een tafel uitgestrekt lijk, waaraan twee mannen bezig zijn te snijden, terwijl in de borstkas een brandende kaars gestoken staat. De schets illustreert op pakkende wijze, wat de plastische kunst dier dagen angstig najoeg. Zelfs liep Buonarotti met het denkbeeld rond om een boek over anatomie voor beeldhouwers en schilders saam te stellen. Doch hij mistrouwde zijn vermogen om de stof waardiglijk te behandelen.

Tot een volledige, systematische ontleding zouden de kunstenaars, hoe vurig hun begeerte in deze richting inderdaad mocht zijn, dan ook niet komen. Hier was nog een andere uitrusting toe noodig. Alleen een man, die met heel de medische kennis van overlevering en praktijk gewapend was, en daarbij met scherp blik zijn gansche kracht onvermoeid op het doorgronden van het menschelijk organisme mocht concentreren, kon de door velen begeerde kennis der anatomie met stelligheid fundeeren.

Zulk een man was de naar Italië gekomen jonge Nederlander Andreas Vesalius, die uit een geslacht gesproten was dat, naar hijzelf getuigt, voorwaar geen obscure medici had opgeleverd. Verscheidene er van waren lijfartsen der Habsburgsche en Bourgondische vorsten geweest. De hartstocht voor het vak zat hem in het bloed. In 1514 te Brussel geboren, begon hij, na eerst aan het Pedagogium te Leuven voorbereidende lessen gevolgd te hebben, op veertienjarigen leeftijd zijn studiën te Parijs, onder den vermaarden Dubois, die een slaafsche bewonderaar en volger van het antieke orakel Galenus bleef. De jongeling, die een geboren vorscher was, toonde echter spoedig een open oog te bezitten voor de zwakheden in de school van zijn leermeester, die bij het geschrevene zwoer en eigen onderzoek te zeer schuwde. Vesalius keerde

na eenige jaren van hard werken, zooals hij zelf vertelt: wegens oorlogstumult, naar Leuven terug, maar zocht allengs een ruimer terrein voor zijn studie en trok naar Italië, waar hij in het vrije Venetië zijn onderzoekingen hardnekkig voortzette. Reeds op drieëntwintig-jarigen leeftijd — slechts de Renaissance bracht zulke wonderkinderen voort — doceerde hij met gezag in Padua, en eenige jaren later werd hij door de, reeds sinds de dertiende eeuw om haar geneeskundigen leerstoel befaamde, Universiteit van Bologna uitgenoodigd, om daar over ontleedkunde te lezen, hetgeen hij intusschen tegelijkertijd ook in Padua en in Pisa schijnt gedaan te hebben. Pas achtentwintig jaar oud, voelde hij reeds de behoefte zijn levenswerk saam te vatten en schreef hij dat standaardwerk: *De Humani Corporis Fabrica*, dat nog altoos tot de wonderen der wetenschap gerekend wordt.

Het is geenszins bevreemdend, dat dit reuzenwerk van, men zou willen zeggen, de meest aandachtige en subtiele studie der werkelijkheid, voor een, wel in Italië tot voller ontwikkeling en beschaving gekomen, maar toch geboren Nederlander was weggelegd. De Nederlandsche aanleg lag van ouds in de richting van het nauwkeurige, geduldige speuren der onderdeelen, in het onderkennen van datgene, wat Dürer noemde het „ursprüngliche Antlitz der Natur”. Maar bovendien was de meerdere belangstelling in den fysieken menschenbouw, die allereerst in Italië opgekomen was, reeds tijdens Vesalius' jeugd, in de Nederlanden levendig geworden. Vóór 1520 was de Zuid-Nederlandsche schilderkunst den Renaissance-weg al ingeslagen. Wij mogen hier in het midden laten, in hoeverre dit voor haar eigenlijk gehalte wel dadelijke profijten afwierp, en of zij niet in haar streven naar welschapener vormen voorshands een goed deel van haar inniger gevoelskracht inboette. De teere bloesem is van een bekoorlijkheid, die de volle vrucht moet derven. De rozestruik zal, vóór zij op nieuw krachtig floreere, haar eerste bloemen laten vallen. En in zekeren zin draagt alle ontwikkeling een element van verwording in zich. . . Maar in elk geval: een nieuw ontwaakte zin voor den bouw van het beengestel, voor de spierwerking, voor

levendige en gedurfde acties, in één woord: voor het organisch makelij van het menschebeeld, treft men reeds omtrent den tijd van Vesalius' geboorte bij Jan van Mabuse en bij Bernard van Orley aan. En zooals dat meer kan worden waargenomen, was dus ook hier de altoos intuïtievier kunst de wetenschap vóórgegaan. Mabuse en Orley zijn in Nederland de inleiders geweest van wat hun stamgenoot, in de wetenschap met zoo groote stelligheid tot stand zou brengen.

Maar Vesalius' boek zou niet zulk een klassieke legger gebleven zijn en er zou niet zulk een levende invloed van zijn uitgegaan, als het enkel een beschrijving was gebleven en het niet tevens een onvergelijkelijke anatomische atlas had kunnen worden. Voor het tot stand brengen van het beeldend aandeel in zijn boek had hij een gelijk gezinden medewerker noodig, bereid om zijn praktische onderzoekingen op den voet te volgen, om op al zijn aanwijzingen in te gaan, en geheel bekwaam om het aldus mede nagespoorde duidelijk in prent te brengen. En dan is het eveneens begrijpelijk, dat deze teekeningen, die den minutieuzen tekst zoo aanschouwelijk mogelijk hadden te maken, uit de handen van een Nederlandsch kunstenaar moesten komen. Geen man van het Zuiden waarschijnlijk had dit werk aldus kunnen tot stand brengen. Het maar enkele jaren oudere blad met twee skeletten en spierpoppen door Rosso de' Rossi, hoe fraai en zorgvuldig ook geteekend, vertoont toch niet de meest overtuigende realiteit. De monumentaal aangelegde Italianen waren in hun kunstkarakter ten slotte toch meer saamvattend dan analytisch. De Nederlandsche wetenschappelijke onderzoeker had een Nederlandsch teekenaar noodig om meê samen te werken. Alleen de meedoogenlooze en op alle onderdeelen ingaande werkelijkheidszin van een kunstenaar uit onze landen was in staat om Vesalius' door-dringende ontledingen exakt en klaar in beeld te brengen. De breedte opgaaf om, zoowel de anatomische wetenschap door de kunst, als de kunst door de anatomische wetenschap te sterken, werd in het gelukkig samengaan van den onderzoeker en den kunstenaar prachtig vervuld. En waar men Vesalius wil herdenken en zijn blijvende verdiensten wenscht

aan te toonen, daar mag zeker niet verzuimd worden, een deel van den roem, die aan zijn werk toekomt, aan Jan Stephan van Calcar mede toe te deelen. Zooals Samuel van Hoogstraeten het bondig uitdrukte: „Jan van Kalker heeft „den anatomist Vesalius met zijn Teykeningen in 't anoto-miseeren dapper geholpen”.

Wat hebben degenen onder ons, die de ontleedkunde uit moderne leerboeken moesten leeren, het slecht gehad! De afbeeldingen, welke men daarin voorgelegd kreeg, waren of stumperige en leelijke houtgravuretjes, of foto-reproducties van anatomische preparaten. Uit wat voor lusteloos vervaardigde prenten hebben althans wij, als minder bevoorrechte kunst-scholieren, ons met den vorm en de ligging en de aanhechtingen van den sterno-cleido-mastoidéus, den latissimus dorsi, den triceps brachii of den sartorius vertrouwd moeten maken. Hoe weinig vreugdevol en aansporend wordt de studie met zulke geestelooze hulpmiddelen.

In welk een hooge mate bevoorrecht daarentegen waren de jonge kunstenaars en geleerden uit vroeger tijden, die het fameuze zestiende-eeuwsche boek als hun plastiesch-anatomische handleiding konden gebruiken. Het is al een lust het statige werk vóór zich te hebben liggen. Maar nog grooter wordt het genot, wanneer men het komt te raadplegen en er zich in mag verdiepen. De druk is koninklijk en het heele boek is met groote voornaamheid uitgedost. En de vele teekeningen van Jan Stephan van Calcar staan ook op zichzelf verre boven wat men thans onder illustraties pleegt te verstaan en behooren tot het beste wat de grafische kunst van het groote tijdperk heeft voortgebracht. Het is geen wonder, dat de overlevering deze prenten wel aan Titiaan heeft toegeschreven. Wist men niet van wiens hand zij waren, men zou den maker er van inderdaad onder de allergrootsten zoeken. Maar Vesalius zelf zegt met nadruk dat Jan van Calcar ze geteekent heeft en ook uit andere geschiedbronnen blijkt dit reeds afdoende.

Nemen wij nu eens, om een van zijn teekeningen nader te bekijken, zijn groote prent van het van voren geziene skelet met den achterovergebogen doodskep. Zij is van een

stijl die, door gelijkmatig forsche omtrekken en door eenvoudige, frissche schaduw-arceeringen kenmerkend, nochtans geen zwellung, geen kantigheid, geen knobbel en geen ruigte, geen ribbel, afplatting of scherpte veronachtzaamt, maar die niettemin gul en grootsch alle lijnen en vormen samensnoert tot een prachtige vastheid van structuur. Nederlandsch realisme en Italiaansche monumentaliteit schijnen in dezen teekenrant op het gelukkigst samen te gaan. En aan het uiterst exakte anatomische beeld wordt als edele toegift een expressie gegeven, zoo pakkend en waardig, dat men zou kunnen meenen, in plaats van met een documenteel bedoelde afbeelding, met de bladzijde uit een tragischen doodendans te doen te hebben. Hadde Holbein dit en de beide andere prachtige groote skeletten van Jan Stephan onder de oogen gehad, hij zou aan de kort te voren verschenen, beroemde tafereelen van zijn rondspokenden Vriend-Hein een nog nijpender waarachtigheid hebben verleend.

En dan die serie koppen met de opengelegde schedels. Juister en instructiever afbeeldingen laten zich nauwelijks denken. Maar welk een douleureuze grootschheid heeft de teekenaar er aan bijgezet. Wie ze eenmaal goed bekeken heeft, krijgt ze telkens voor zijn oogen. Een van hen, de vlak van voren genomene met de nog gevulde hersenpan en het naar weerszijden omgeslagen hersenvlies, houdt het sterkst gevangen. En onwillekeurig verbindt men deze stoute houtsnede in gedachten met den indrukwekkenden kop van het lijk op de Deyman-Anatomie door Rembrandt, die allicht in deze prent, zelfs voor de typeering van het hoekige ge-laat, het eigenlijke uitgangspunt gevonden heeft voor zijn geweldige creatie.

Wanneer men zich van de wonderbaarlijke volmaaktheid van Vesalius' boek als kunstwerk een duidelijk beeld wil vormen, zoo kan men niet beter doen, dan het aan een diergelijk werk te toetsen. En de gelegenheid ligt voor de hand, het daartoe naast een herdruk te leggen van al de werken van Vesalius, die, bijna twee eeuwen later, door de Leidsche Hoogleraren Boerhave en Albinus werd bezorgd, en waarin de *De Humani Corporis Fabrica* verreweg de grootste plaats inneemt.

Men wist bij ons in de achttiende eeuw een boek nog zeer goed, en zeker oneindig beter dan thans, te verzorgen, en er is blijkbaar alle moeite aan besteed om de nieuwe uitgave het origineel zooveel mogelijk nabij te doen komen. Maar het gaat hier eenigszins mede, als met die mooie oude gebouwen, waaraan brokstukken in later tijd gerestaureerd zijn, en waarvan nu de nieuwe gedeelten, hoe naarstig ook naar de oorspronkelijke gevolgd, slechts te duidelijker den adel van het frissche handwerk uit vroeger tijden doen uitkomen.

De herdruk is in hetzelfde folio-formaat van het origineel, maar reeds het zestiende-eeuwsche papier is tegelijk steviger en roomiger, terwijl ook de oude inkt, hoewel bruiner, toch krachtiger uitdrukt. De letter van de oude uitgave is opener, mooier en grooter en het wit tusschen de regels naar evenredigheid breeder. Maar de afstand tusschen de woorden onderling is veel kleiner dan bij de copie. En de over het geheel meer geslotene horizontale gelederen vertoonen nergens goten wit in den spiegel en geven aan de geheele bladzijde een veel rustiger aspect. Op andere wijze dan de gewone, en meer door zekere verstijving van het leniger schrift-type, heeft in den herdruk de cursief-letter aan karakter verloren, Maar vooral ook weer door het wijder in de breedte uitzetten hebben de hiermeê gedrukte pagina's haar gelijkmatigheid en beslotenheid ingeboet.

En wat de beginletters betreft, de fraai en royaal gefigurerde kapitalen van de zestiende-eeuwsche uitgaaf, die iets van Holbein-versieringen weg hebben, maakten in den herdruk plaats voor huisbakken hoofdletters met roestige bladranken, waar fijnheid noch staatsie aan te bekennen valt.

En nu de prenten. Die van Jan Stephan zijn met stoere lijnen uit hout gesneden en staan als boekdruk deels buiten, deels in de pagina, — maar blijven overal in volkomen samenhang met den letterdruk. Doordien nu echter alleen de houtsneê zich tegelijk met den tekst als boekdruk laat afdrukken was de typografische harmonie van het zestiende-eeuwsche werk voor den achttiende-eeuwschen copïist al onbereikbaar. Want een deugdelijke houtsneêschool had

men toen niet en de copieën, die Boerhave en Albinus door Wandelaar lieten maken, werden in koper gesneden, en kwamen dus alle, als plaatdruk, op buiten-tekst-bladen te staan. De sobere eenheid van het boek als zoodanig verliest daardoor belangrijk, — het monumentale samenstel ligt uit elkaar geslagen. Maar ook op zichzelf beschouwd ziet men, ofschoon Wandelaar overal angstvallig copiëerde, het stoere karakter van van Calcars stijl verloren gaan in een veel minder kantigen en gladder trant. Het forsich uitgegroeide schijnt tam-glaziger verloopen.

Er ligt in de steviger omtrekken van de houtsneden een veel mergachtiger kracht dan in de ijler contouren van de toch geenszins onbekwaam uitgevoerde koperplaten. En de stroever arceeringen van de uitgekorven houtlijn geven meer lichamelijke aan de afgebeelde dingen dan het de soepeler glijdende beschaduwing van de koperprenten doet. Merkwaardig genoeg, terwijl het koper toch gelegenheid geeft tot oneindig subtieler stofuitdrukking, slaagde Wandelaar zelfs veel minder in het weergeven van de tastbare materie. Schedelbeenderen, wervels, ribben, vingerkootjes en bekken, om bij de osteologie te blijven, werden, in plaats van vormsels van een harden, beenigen groei, gelijk aan afdruksels daarvan in biscuit of papier maché. De copiïst besepte zeer wel, dat hij met uitnemende voorbeelden te doen had, en beijverde zich ongetwijfeld om zoo nauwkeurig mogelijk te volgen. Maar van de monumentale kloekheid der origineelen bleef hij verre. Hoe letterlijk hij copiëerde, het resultaat moest een slapper treksel worden.

Zoo komt men dus, juist door vergelijking met een ernstigen en inderdaad ook wel verdienstelijken herdruk uit veel later tijd, tot nog klaarder besef van de voortreffelijkheid in het geheel en in alle onderdeelen, die Vesalius' boek als kunstwerk kenmerkt. Het karakter, de deugdelijkheid en de harmonie er van waren zoo groot, dat zij zelfs met bijzondere krachtsinspanning en met behulp van een snediger techniek niet konden worden geëvenaard.

Men heeft mij verzocht, bij deze herdenking van den grooten anatoom ook iets in het midden te brengen over

Vesalius en zijn verhouding tot de kunst. Ik heb slechts enkele punten willen aanstippen. Hoe zijn opbouwend onderzoek voor een deel de meer methodische voortzetting was van wat groote kunstenaars vóór hem, meer intuïtief en met minder, zekere hand, begonnen waren. Hoe zijn bewonderenswaardig levenswerk samenhangt met en van nature tehuis hoort in een tijdperk, dat ook voor de kunst, die toen bovenal het menschbeeld tot stoffe koos, groote victoriën bracht. Welke vruchten zijn voortvarende ontginningsarbeid voor de beoefenaars der beeldende kunst van zijn tijd en van later, direkt en indirekt, gedragen heeft, behoefde wel niet te worden aangetoond. De heele kunstenaars-anatomie heeft niet anders gedaan dan op de door hem gelegde, deugdelijke grondslagen voort te bouwen.

Maar treffend vooral leek het mij ook, hoe zijn voornaamste boek zelf, gelijk het nog zichtbaar vóór ons ligt, een vreugde blijft voor de oogen van den minnaar der schoonheid, en sprekend getuigenis aflegt van een waarheid, welke door ons niet altoos genoeg erkend wordt.

Deze: dat in vroeger tijden de edelste en sterkste voortbrengselen van den menschegeest, ook die der meest exakte wetenschap, aan de hoogheid der kunst een deel van hun luister en van hun roemrijke onsterfelijkheid ontleenen.

DE PRENTEN IN HET CRUYDT-BOECK
VAN DODONAEUS.

Onder onze grootscheepsche Nederlanders der zestiende eeuw, die van cosmopolitische beteekenis werden, zijn Rembert Dodoens en zijn twee jaar oudere landgenoot Vesalius figuren van gelijksoortige beteekenis geweest, al was de laatste, de anatoom, een grooter grondlegger dan de eerste, de kruidkundige.

Beiden danken een goed deel van hun roem aan de prenten in hun standaardwerk. Maar ook hierin heeft Vesalius nog vrij wat vóór op Dodonaeus. De teekeningen van Jan Stephan van Calcar voor de *De Humani Corporis Fabrica* van Vesalius zijn vrijwel het eerste, maar tegelijkertijd ook het stoutste, wat de ontleedkunde-teekenaars ooit hebben geboden. De figuren in het Cruydtboek van Dodonaeus bouwden voort op reeds zeer verdienstelijk werk van anderen en onderscheiden zich niet door dat grootsche, waardoor de prenten in het boek van zijn land-en-tijdgenoot klassiek mochten blijven. Toch zijn de latere illustraties bij Dodoens' trouwhartige beschrijvingen van een fraaie en verkwikkende deugdelijkheid, die lang niet hoog genoeg wordt aangeslagen.

De vroegste prenten uit de botanische werken der vijftiende eeuw waren meer op vaag overgeleverde kennis dan op aanschouwing gebaseerd. Zij gaven een conventioneele formule van de plant, niet wat men eigenlijk een duidelijk begrip er van kan noemen. Soms vertoonden zij een verarmd overblijfsel van klassieke ornamentale gebondenheid, — een levend beeld boden zij niet. Nochtans zijn het *Herbarium Apuleii Platonici* (Rome ± 1480), de *Herbarius Moguntiae impressus* (Mainz 1484), die reeds in hetzelfde jaar bij Veldener te Kuilenburg in het dietsch verscheen, de *Herbarius zu Teutsch* (Mainz 1485) en de daaruit voortgekomen *Hortus*

Sanitatis (Mainz 1491) de stellige voorloopers der 16e eeuwse kruidboeken geweest. Men heeft deze eerste botanische houtsneden wel eens de zaadlobben der botanische afbeeldingskunst genoemd. Met het baanbrekende *Herbarium* van Otto Brunfels, dat in 1530 te Straatsburg verscheen, komen dan, in verdere ontwikkeling, de wortelbladen en wellicht reeds de stengelbladen der uitspruitende plant voor den dag.

Dit merkwaardige werk dankt zijn waarde voornamelijk aan de 229 afbeeldingen, die bijna alle van de hand zijn van Hans Weiditz, een uit de groote kunstgolf van Dürer en Burgkmair voortgekomen houtgraveur. Zijn kloeke figuren zijn veelal van een grootschen greep en munten uit door haar kernachtig naturalistische teekening. Maar het stout liefelijke, dat de meesterlijk uitgevoerde planten van Dürer hebben, die men in vroege houtsneden als zijn *Badstube*, zijn *Simson en de leeuw*, zijn *Ridder met den landsknecht*, zijn *Heilige Familie met de drie hazen* en sommige bladen uit zijn *Apocalyps*, evenals op zijn latere *Vlucht naar Egypte* en eenige malen ook in de *Groote Passie*, op den voorgrond, om zoo te zeggen als toegift te genieten krijgt, — dat heel hartelijke hebben de illustraties van Weiditz toch niet. Het best zijn zij daar, waar knoestige, gekronkelde of kartelige vormen worden weergegeven en buitengewoon kras zijn zij in de Cranachiaansche wortels. Maar niet zelden is de teekenaar stroef; heel zijn omtrek is ten slotte meestal plomp gebleven. Hij tast inderdaad nog naar een vaste formule en al proeft men in alles den houtgraveur van bepaald expressief vermogen, men houdt den indruk, dat hij zich niet zoo heelemaal met liefde aan dit werk gegeven heeft. Alle luchtigheid is bij hem werkelijk ver te zoeken en de weinige arceeringen zijn niet zeer organiesch en zelfs schier onredzaam aangebracht. Ook als boekkunst, als samenhang van letterdruk en afbeeldingen is het werk onbevredigend. De zeer ongelijk behandelde figuren, die soms ineens iets haast willekeurig picturaals vertoonen, zijn geheel uiteenlopend van formaat en een enkele maal slaan zij zelfs buiten het kader van de bladzijde.

De bemoeiingen van Leonhard Fuchs gaven een nieuwen stoot aan de kunst om planten af te beelden. Voor zijn *De historia stirpium* (Bazel 1542) leverden de schilders Heinrich Füllmaurer en Albert Meyer en de houtgraveur Veit Rudolf Speckle meer dan 500 folio-prenten, die in hun soort voortreffelijk zijn en die in waarheid een edelen stijl voor botanische afbeeldingen hebben vastgelegd. Dacht men bij Weiditz aan de kracht van Dürer, hier komt de zuiverheid van Holbein ons voor den geest.

In de voorrede van zijn latere Deutsche uitgave getuigt de schrijver, hoezeer hij er zorg voor heeft gedragen „dass „sie alle Theile des Gewächses möglichst vollkommen aus- „drücken möchten, auch dass Schatten und andere überflüssige Nebensachen, wodurch die Künstler nur ihre Geschicklichkeit zeigen wollen, wegblieden, damit von der natürlichen „Form der Kräuter nichts verloren gehe.“ Het is alsof Fuchs hier een kritiek heeft willen geven op de prenten van Brunfels, die trouwens zelf al gezegd had: „er habe den Meistern „und Contrafactirern viel müssen zu und nachgeben, dieweil „die Willkür bei selbigen gestanden zu reissen, was sie „gewollt oder auch vermocht.“ En inderdaad, Hans Weiditz moge op breeder linie een krachtiger kunstenaar geweest zijn dan de teekenaars van Fuchs, deze laatsten hebben zich in vrome toewijding bij het aanschouwen der hun voorgezette planten en in het met soepele trouw volgen van haar teere omtrekken verre boven hun meer gespierden, maar ook wilder werkenden voorganger weten te verheffen. De groote, statige Fuchs-illustraties muntten uit door een klassieke waardigheid. Het zou nauwelijks mogelijk zijn in dit genre verder te gaan.

Intusschen liet Fuchs zelve voor een latere octavo-uitgaaft verkleiningen op een derde van zijn groote prenten maken, die aan staatsie en zuiverheid maar al te veel inboëten, en die zelfs nauwelijks nog een denkbeeld geven van de schoonheid der origineelen.

Maar spoedig komt er dan weer een ander aandachtig werker op dit gebied onze attentie vragen. Hieronymus Bocks *New. Kreutterbuch* (Straatsburg 1546) bevatte afbeel-

dingen door een „Jungen Knaben, David Kandel genannt. . . „der selbig Jung David”, zoo deelt de schrijver mede, „hat „alle Kreütter, Stauden, Hecken und Beum, wie ich ihm „dieselben fürgelegt, auff's aller Einfaltigst, schlechts, und „doch Warhafftigst, nichts darzu, noch darvon gethon, sonder „wie ein jedes Gewächs an ihm selber war, mit den Federn „seüberlich abgerissen.” Maar blijkbaar maakte hij verscheidene van zijn prenten toch naar de groote Fuchs-teekeningen, en deze figuren zijn dan opvallend beter, warmer, dan de verkleiningen in den octavo-Fuchs zelf.

Over het algemeen zijn de figuren van Jung David wel zeer beminnelijk en zuiver en werkelijk jong. Zij behagen door eenvoudige en luchtige omtrekken, ook in de soms fijn gedetailleerde bloemen, al zijn zij in den totaalbouw niet heel veerkrachtig van teekening.

Zoo stond het dus met de kunst der plantenaafbeeldingen, toen Dodonaeus in de Nederlanden de hand aan den ploeg kwam te slaan. Terwijl hij, op verzoek van zijn vriend Jan van der Loe, den Antwerpschen boekdrukker, zooals hij het zelf uitdrukt „van de cruyderen, die tot syne kennisse ge- „comen waren, een beschrijvinge in onse Neder-Duytsche „tuae” wilde maken, kocht van der Loe echter eenvoudig de houtblokken op, die voor het kleine werk van Fuchs gediend hadden en voegde er nog eenige, geheel in denzelfden trant uitgevoerde figuren bij, — zoodat het *Cruydeboeck duer D. Rembert Dodoens* in 1554 verscheen, nagenoeg zonder dat een Nederlandsch teekenaar deel had aan de waarde er van.¹⁾ De tweede druk, die in 1563 verscheen, werd „met seer veel schoone figuren vermeerdert.” Maar van 1566 af liet Dodonaeus al wat hij schreef uitsluitend bij den befaamden drukker Plantijn te Antwerpen het licht zien. En deze Plantijn-uitgaven vertoonen, in aansluiting met de „schoone „nieuwe figuren” van 1563, een buitengewonen vooruitgang in de plantenaafbeelding. Zij zijn het, die de welverdiende

¹⁾ Het boek is zeer zeldzaam. Voor zoover mij bekend is, vindt men binnen Nederland alleen exemplaren in 's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam, in Teylers Bibliotheek te Haarlem, bij Krelage te Haarlem, en in de Bibliotheek te Leeuwarden.

blijvende populariteit van Dodonaeus hebben helpen uitmaken.

Wie heeft deze nieuwe prenten voor Plantijn geteekend? In de literatuur over de geschiedenis der botanie noch ook in de kunsthistorie heb ik hieromtrent iets vermeld gevonden. Maar het archief van Plantijn is door den thans overleden directeur van het museum Plantijn-Moretus, Max Rooses, in zijn standaardwerk over Plantijn verwerkt, en daar vinden wij een aantal bijzonderheden, die ons omtrent het ontstaan dezer houtsneden nader inlichten.

In het jaar 1572, na de inneming van Mechelen door de Spanjaarden, kwam de in de illustreerkunst welbekende Pieter van der Borcht, van al zijn have beroofd, naar Antwerpen vluchten, waar hij met vrouw en kinderen door Plantijn werd opgenomen. De beroemde drukker stond toen al sinds 1565 in relatie met den Mechelschen teekenaar, en deze was het, die van toen af voor Plantijn's botanische uitgaven had gewerkt. Rooses noteert, dat de drukker op 31 Aug. 1565 aan van der Borcht 15 gulden betaalde voor 60 figuren van den *Frumentorum* van Dodoens. 27 Okt. betaalt hij hem weer 20 figuren naar denzelfden tax. Nadat de *Frumentorum* in 1566 met 84 figuren was verschenen, zag in 1568 de *Florum et coronarium* met 107 teekeningen van Van der Borcht het licht. En zoo bleef het voortgaan, totdat in 1583 het groote, alle vroegere uitgaven saamvattende, wel verzorgde standaardwerk van Dodoens, de eerste *Stirpium*-editie, het licht zag.

Zelfs omtrent de graveurs, die de teekeningen in hout sneden, worden wij uit Plantijn's archief nauwkeurig ingelicht. Het zijn Cornelis Muller, Gerard van Kampen, Arnold Nicolai en Antonie van Leest. Van Nicolai vinden wij nog, dat hij voor blokken, die voor de *Florum historia* van Dodoens gesneden werden, 7 stuivers het stuk betaald kreeg.

De vraag rijst: Hoe was Plantijn aan den jongen Van der Borcht gekomen? Wanneer wij Hymans (in Thieme en Beckers *Künstlerlexicon*) mogen gelooven, was Pieter van der Borcht (die elders veelal met naamgenooten verward wordt) in 1545 als schilderszoon te Mechelen geboren. Toen hij voor Plantijn begon te werken was hij dus ten hoogste

twintig jaar. De drukker-uitgever, zoo vernemen wij van Rooses, stuurde den jongen teekenaar een Cruydtboeck in het Vlaamsch als voorbeeld voor zijn werk, — hetgeen aantoonde, dat Van der Borcht zich toen nog in dit soort van conterfeiten moest bekwamen. En wij weten, dat de nieuwe prenten onder toezicht van Dodoens werden uitgevoerd. Het wordt uit deze gegevens waarschijnlijk, dat de Mechelsche stadsdokter een nog niet speciaal geschoolden schilderszoon uit zijn woonplaats tot het bijzondere vak van plantenteekenen had uitverkoren en hem nu, eenigszins zooals Hieronymus Bock het David Kandel had laten doen, onder zijn leiding allengs de, ook door Plantijn verlangde, nieuwe afbeeldingen liet vervaardigen.

Van de groote Fuchs-prenten tot de kleinere teekeningen door van der Borcht nu, zou men kunnen zeggen, dat het plantenafbeelden voor boekgebruik, wat het edel monumentale der strakke zuiverheid betreft, is achteruitgegaan. Wij vinden bij den lateren Nederlander niet dat ontroerende, dat wij bij den Duitscher uit Holbein's tijd liefhebben. Maar in ander opzicht toont het werk van Pieter van der Borcht stellig vooruitgang en dat wel op drie voornamelijk punten.

Ten eerste heeft hij den, in vroegere houtsnedden weleens overwegenden, indruk van mooi gedroogde, maar verschrielde planten geheel overwonnen. Zonder dat de teekenaar zich aan schilderachtigheid van voordracht of aan eenig effectbejag te buiten gaat, wist hij in zijn bondige prenten, duidelijker dan een zijner voorgangers, de derde dimensie tot haar recht te doen komen. De bladeren schikken zich vrijer rondom den stengel en dat terwijl de teekentrant toch hoogst sober en geheel binnen de grenzen van het houtsneë-karakter gebleven is. Mede door een spaarzame maar wel begrepen arceering is grooter sappigheid van wasdom uitgedrukt. Terwijl de teekenaar op het reeds beproefde stramien van Fuchs en Bock voortwerkt, schijnen de planten in voller en gespierder teekening, zwier en geur te hebben gekregen.

Ten tweede heeft van der Borcht van elke afbeelding een evenwichtig gesloten compositie trachten te maken, die zich aesthetisch wel voegde in het verband van den paginadruk.

En hij is daar menigmaal zoozeer in geslaagd, dat, hadde de teekenaar, niet ter wille van het afbeelden, maar bloot om een fraaie versiering te maken, een plantmotief wenschen te gebruiken, hij nauwelijks gelukkiger resultaat had kunnen bereiken. Het is duidelijk, dat van der Borch zooedoende bij uitnemendheid het rythme in den groei der planten tot zijn recht doet komen.

Ten derde is, gelijk opgaande met de ontwikkeling van de vertrouwde kennis der planten over het algemeen, de habitus, de bladstand en de bouw der bloemen bij van der Borch meestal aanmerkelijk juister dan bij een zijner voorgangers weergegeven, zoodat zijn leniger neergezette en omzichtiger geschikte teekeningen door botanici ook wel degelijk als bepaald juister dan alle vroegere kruidboek-illustraties worden beschouwd. De eischen der kunst en die der wetenschap waren door hem in gelijke mate bevredigd.

Er blijft echter één opmerking, die deze en soortgelijke afbeeldingen, vooral aan plantenkenners, allicht zullen ontlokken. Deze namelijk, dat de proporties van de planten niet altijd juist zijn en b.v. de bladeren en bloemen in verhouding tot het geheel te groot genomen werden.

Toch moet dit bezwaar wegvallen wanneer wij ons eenmaal met de hier aangenomen teekenformule meer vertrouwd hebben gemaakt. En om die formule te begrijpen, zal het goed zijn, eens even aan de Oud-Egyptische of Assyrische reliefs te denken. De kunstenaars zullen daar datgene wat zij gewichtiger vinden in een andere schaal vatten en welbewust b.v. een koning drie maal grooter voorstellen dan een slaaf, al wisten zij natuurlijk zeer wel, dat beiden in de natuur van dezelfde afmeting waren. Van dit aldus nadruk leggen op wat men als bijzonder wenscht te laten gelden, hebben zelfs wij nog overblijfselen in onze wijze van onze gedachten uit te drukken. In doorlopend gedrukt schrift immers zal men iets gewichtigs vaak nog met grootere letters drukken, — wat zwaarder weegt laten ook wij nog wel zwaarder gelden. Zoo hebben de oude plantenteekenaars, die de uitgebreidheid van een plant moesten saamdringen in het kort bestek van een kleine prent, de proporties der

werkelijke afmetingen welbewust opgeofferd aan de geestelijke proporties. Zij cursiveerden om zoo te zeggen wat hun het belangrijkste scheen. In hun teeken-grammatica was het afbeelden, meer dan men het tegenwoordig doet, op uitbeelden gemunt. En in werkelijkheid wisten zij met die meer synthetische opvatting vaak een sprekender beeld te geven.

Het is mij, wanneer ik mij geruimen tijd in het bekijken van de prentjes uit het groote Cruydtboek van Dodoens vermeid had, overkomen, dat ik, daarna in den tuin rondziende, waar boom en struik en bloem en heester geschaard stonden, alles opeens in weidscher dos meende te zien prijken. De jachtige sprong der takken, de levendigheid van den bladslag, de boeket-formatie der wuivende kronen, het lag alles in nieuwe jeugd voor mij geopenbaard, en ik verlustigde mij als nooit te voren in den eeuwig afwisselenden rijkdom van al het gewas. De prenten van Dodoens hadden mij de weelde der schepping duidelijker en dieper leeren aanschouwen en mij was de trouwe illustrator van het Cruydtboek een verluchter der levende natuur geworden. Ik weet, dat het anderen wel als mij gegaan is, en ik geloof, dat het schoone en verhelderende van zulk aandachtig werk vooral in deze lijn gewaardeerd dient te worden.

En wanneer men nu bedenkt, hoe veelszins verwilderd toch het teekenen en schilderen van deze dagen is, — hoe een tot het uiterste gedreven subjectiviteit de beeldende kunst als van haar wortelen losrukt, — hoe treurig een verslapping en hoe noodlottig een verval wij tegemoet gaan en wellicht reeds beleven, — dan zou men toch op den bescheiden arbeid van Jan Stephan van Calcar, van Pieter van der Borcht en van veel anderen uit dien opbouwenden tijd ¹⁾ willen wijzen, en mogen zeggen: dáár ligt de weg, dien wij weder moeten betreden, zóó is de school, die weder redding voor de toekomst kan brengen.

1) Van buitenlandsche zestiende-eeuwsche houtsneë-werken, in dienst der wetenschap ontstaan, noem ik nog de „Habiti antichi e moderni” van Cesare Vecellio, de „Ornithologie” van Ulisse Aldrovandi en het „Livre de perspective” van Jean Cousin.

Met klem, en hoezeer terecht, is in den laatsten tijd weder herhaaldelijk getuigd, dat de teekenaars en schilders toch waarlijk ook nog wel een ander veld konden vinden dan dat van het eenzijdige schilderij. En men heeft dan vaak op het stijlweekende reclame-teekenen gewezen als op een genre, dat het beoefenen overwaard mag worden geacht. Maar inderdaad is het gebied waarop de verder zoekende teekenaar zich kan en moet bewegen nog zoo oneindig ruimer. En het komt mij voor, dat ook in het deugdelijk teekenen niet alleen voor boeken van schoonheid, maar ook voor boeken van praktische bestemming en voor wetenschappelijke werken, — een soort van teekenen, dat zulke hooge eischen aan exaktheid en toewijding stelt — een prachtig stalende werkzaamheid, vooral voor jonge kunstenaars, zou zijn gelegen.

Daarin zou de teekenaar een strenge school vinden, maar een heilzame. En het overwinnen der vele moeilijkheden, die zich hier bieden, zou zijn kunst op langer baan slechts ten zegen kunnen strekken.

In alle groote tijdperken — dit staat voor mij vast — is de rol der kunst fundamenteel een dienende geweest. Alleen dan, wanneer de van rijker leven vervulden dit weder algemeener zullen inzien, en de begaafden aan de voorttierende artistieke ijdelheid en eigenmachtigheid den rug zullen toekeren, om zich eerbiedig te voegen in den samenwerkenden dienst der beschaving, — eerst dan weder zal men alom een vruchtbare herleving der beeldende kunst mogen aanschouwen... tot durende vreugde en waarlijke verrijking der menschheid.

1917.

KARNEVAL IN AUGSBURG.

HET was in de Karnavalsdagen en binnen het droomen-brennende Augsburg, dat ik op een der wijde corridors in het vroegere paleis van Anton Fugger, juist stond te mijmeren voor den historischen schoorsteen, waaronder eenmaal Karel de Vijfde zijn schuldbekentenissen door zijn gastheer in kaneelvuur zag verbranden, toen mijn aandacht getrokken werd door een luid gedruisch, dat mij naar het balkon van het met glas overdekte binnenplein trok.

Onder mij lag de reusachtige Lichthof van de *Drei Mohren* verlicht door een veel grooter aantal elektrische lampen dan men er anders pleegt te branden. Rondom de fontein, wier water hooger opspetterde en luider in den karpervijver terugplonste dan gewoonlijk, stonden dichte rijen van agaven en palmen opgesteld, en van onder de spitsvingerige waaierbladeren dezer laatsten uit, kwamen nu, de terrastrappen af, uit de groote danszaal daarachter, grillig uitgedoste figuren naar voren treden, die mij aanstond aan Hans Burgkmairs op-tochten-personages herinnerden, en die zich allengs in vrije gelederen groepeerden.

De Piemontezer portier Valentino Peiretti, die een luchtige krijgshaftigheid over zich heeft, zette zich met fraaien branie aan het hoofd van den chevaleresken stoet, en in zwierig gekadanceerden pas vooraantredend, liet hij de piccolo's de groote dubbele buitendeuren openwerpen, om zoo het achter hem aanvolgend gezelschap op de ruime Maximilian-sstraat te loozen.

Nieuwsgierig was ik de trappen afgevlogen, maar tot één nadere monsterring was weinig gelegenheid, want achter hen aangaand, zag ik de feestgenooten fluks de smalle Katharinengasze inslaan, tusschen de hooge grauwe muren van

eenmaal trotsche en fraaie, thans echter versleten en verlaten patricier-huizen door, tot men links aan een groote poort kwam, welke toegang geeft tot den somberen kruisgang van het oude Katharina-klooster, — en in een der hoeken daarvan was het, dat een dreigend gebalk vernomen werd.

Het geluid kwam uit dat gedeelte van het eerwaardige gebouw, waar het ongemeene schilderijenweeshuis zetelt, in hetwelk zoovele van hun wortel afgesneden bloemen der kunst een al te kil onderkomen hebben gevonden, en van den trap, die daarheen leidt, kwam nu een ezel afgereden, waarop een gedrochtelijke kerel zat, die van de zijn zwaren bierbuik saamhoudende heupen, twee slappe beentjes langs de flanken van het beest deed zwiebelen, en op een onwaarschijnlijke kippeborst een flabberigen kwabbelkop droeg, waarin ik het vleezige geknipooog herkende van dien Claus von Ranstedt, die eenmaal de nar van Frederik van Saksen was, maar wiens aanschijn nu, jaar in jaar uit, binnen het museum in een houten lijst vastgenageld hangt.

Claus scheen verheugd te wezen over zijn bevrijding, want hij begon dadelijk lustig te knipooogen, maar toen hij de rijkelijk gekleede ruiters aanschouwde, welke hem kwamen afhalen, streek hij met de vette handjes over zijn eigen sjofele plunje, en grinnikte :

Dass Arme und Reiche sind, das macht mir keine Pein,
Doch warum nun musz ich just grad der Arme sein ?

Er kwamen nu nog meer personen den trap af, die ik echter in de verwarring niet alle dadelijk goed kon opnemen, en ik volgde den optocht de openstaande hoofddeur uit, tusschen twee rechte hagen door, de breede straat in, waar eenmaal de tuin van het machtige klooster lag. Zoo waren wij al spoedig op de Maximilianstrasze terug, waar om de groote Herkules-fontein een ommegang werd beschreven, welke ik te hartelijker meemaakte, in zooverre ik er een eerbetoon in zien kon aan dien bronzen kolos, die, terwijl de omwentelingen der eeuwen zooveel met lusten opgetrokken om hem heen deden wegsmelten, binnen het vaak woelige Augsburg, al juist driehonderd karnavals ongedeed heeft mee-

gemaakt. En in mijzelfen vermeide ik mij als Hollander in de prachtige Gave van zijn maker, dien Haagschen Adriaen de Vries, van wien ik niet weet, dat men in zijn vaderland een enkel werk meer aan zou kunnen wijzen.

De heele fontein had haar houten crinoline, die haar des winters voor de kou beschut, naar beneden laten zakken, en toen ik opkeek was het, — kan het zijn dat in onzen onrustigen tijd ook bronzen beelden nerveuze trekkingen krijgen? — of ik den rechterarm van den metalen reus zag op en neer bewegen, en hij met zijn roede de Hydra die hij in den strot grijpt, werkelijk met vinnigheid kastijdde . . .

Maar iets liefelijkers trok mijn oog, want bij het voortreden bemerkte ik thans, dat onder degenen, die met den nar den museumtrap waren afgekomen, het mooie vrouwtje uit het schilderij van den ouden Holbein liep, met den van achter in den hermelijnen kraag laag uitgesneden poezelen hals, — en ik nam mij voor, straks wat meer vooruit te dringen, om haar ook eens van voren te kunnen zien.

Opschuiven intusschen bleek zoo gemakkelijk niet, want de stoet had nu door toevloeiingen van vele zijden een grooten omvang gekregen, en men liep zoozeer gedrongen, dat ik, geheel tusschen de bonte rijen geraakt, het voorste gedeelte nog maar flauw kon onderscheiden. Van de ruitery die de leiding scheen te voeren, zag ik slechts onduidelijk het gefeest der kleurige vederbossen, het snel geflikker der speren en het rijk geflonker der kleurige vaandels. Een enkele maal liet zich, tusschen die vóór mij gingen door, de wapperende schabrak van een steigerend paard bespeuren.

Aldus ingesloten tusschen de nakomers, liep ik vlak naast den nar, die bij de Trappisten wel zoo slecht op zijn plaats zou zijn geweest als Papageno in een eendekooi, en die herhaaldelijk, zonder dat ik de reden dier begunstiging recht begreep, zijn opmerkingen tot mij richtte.

Drie kleine nikkertjes, die dronken sherry-wijn,

jodelde hij, toen het weder langs den statigen voorgevel van de Drie Mohren ging, en waarschijnlijk aan den be-

roemden wijnkelder denkend, smakte hij daarbij dat het een aard had.

De moderne fresco-schilderingen aan het sombere Fuggerpaleis schenen hem minder te behagen, want hij snapte mij toe:

Zum Ferdinand Wagner sage man
Cacatum non est pictum — —

Ter hoogte van den Mercurius-fontein, die wel eveneens van onzen de Vries, maar daarom nog niet even mooi als de Hercules is, werd links langs het oude Sanct-Moritzkerkje afgeslagen, tot men vlak bij het moderne standbeeld van Fugger uitkwam. Claus wipte hier snel van zijn ezel, vloog de trappen van het voetstuk op, klom vlug op het postament, knoopte handig Hans Jakob Fuggers kousebandjes los, en klauterde als in een mast, tegen een van de beenen op van de donkere pop. Met geweld brak hij hem de kaken open, en klopte hem toen op den buik, met het gevolg dat er zemelen uit den mond kwamen. Schaterlachend duikelde hij toen weer naar beneden, snuffend deklameerende:

Es war im schönen Carnival,
Wo, wie auch sonst und überall,
Der Mensch mit ungemainer List
Zu scheinen sucht, was er nicht ist.

Wat drommel, dacht ik, heeft de gefriseerde custos in het verlaten museum, den vlerk, tot korting van vele winterdagen, Maler Klecksel voorgelezen!

En terwijl stond aan de overzijde in het Maximiliansmuseum, de Romeinsche Amor, die daarbinnen in de koude van een grafsteen pleegt te slapen, voor een achter tralies verlicht venster te turen, en ik zag den speelschen knaap een pijl afschieten op den schommelenden nar, die daarop aanstonds de schoone juffer vóór hem in den hals kuste, wat mij tevergeefs deed hopen, dat zij nu toch wel eens om zou zien.

Een der ridders intusschen bestrafte Claus voor zijn vrijpostigheid met een prik van zijn piek, waarop deze zich

woedend omkeerde, om hem het democratische rijmpje uit zijn dagen toe te bijten:

Als Adam grub und Eva spann,
Wo war dann der Edelmann?

Men drong rechts af, langs het eenmaal door de schoone Philippine Welsch bewoonde huis, de naar haar genoemde straat in, om aan het einde daarvan op de Eiermarkt aan te landen. De mooie Augustus-fontein, door den Bosschenaar Hubert Gerard uitgevoerd, doet mij daar altijd zoo verkwikkend aan: want door de vormtaal der Italiaansche renaissance heen, verheugt mij in de frissche levendigheid van het geheel toch zoo iets sprekend vaderlandsch. Nooit zag ik het dartelende water zoo mooi uit vaste vormen spruiten, in vaste vormen geleid, door vaste vormen geakkompaneerd, als in deze monumentale springbron vol zwellende sierlijkheid en vol buigzame kracht.

Het is toch een wonderlijke zaak met die Nederlandsche beeldhouwers, zoo peinsde ik, terwijl ik den zwerm van kirrende duiven, die door de kletterende ruiterschaar waren opgeschrikt, had zien wegvliegen van de gulle statuen waar zij gewoonlijk op huizen, en ik het spartelend spel der zilveren waterlijnen droomend volgde: Hun kunst heeft in het vaderland nooit recht willen gedijen. Maar lag dit wel daaraan, dat er geen eigenlijke beeldhouwersgave in ons volk stak, of was het, dat onze overwegend piktorale kultuur nu eenmaal geen beeldhouwwerk heeft gevraagd, ja zelfs het eerder weerde? Wanneer men bedenkt, hoe niet alleen deze Adriaen de Vries en Hubert Gerhard, maar met hen ook nog Pieter de Witte, Alexander Colins, Hendrik van Amsterdam, Jacob Binck, R. Coppensen, Philip Brandin en weet ik welke Noord- en Zuid-Nederlanders meer, de Duitsche beeldhouwkunst van heel de tweede helft der zestiende eeuw hebben beheerscht en opgeheven, terwijl men tehuis nauwelijks sporen vindt van hunne gespierde kunst, dan zou men geneigd zijn te gelooven, dat het aanbod van talent wel zeer onevenredig veel grooter geweest is dan de vraag. En in elk geval is het om dood jaloersch van te worden, als men bedenkt,

hoe vlak voor het waardige Augsburger Raadhuis van Elias Holl, die prachtfontein van een Nederlander staat, terwijl het rhythmiesch zeker nog veel statiger Renaissancegebouw dat het hoofdplein onzer hoofdstad versiert, het sjofelste aller suikerbakkers-monumenten voor zijn neus heeft te dulden.

Doch ik werd in mijn patriottische overdenkingen gestoord, door het uit den stoet naar voren treden van een troep trompetters, die zich zóó voor het Raadhuis schaarden, dat de bronzen Augustus, die boven op de fontein staat, niet behoefde te zwenken om hen te bevelen.

August musz herunter kommen,
August! August!...

neuriede Claus oneerbiedig.

Maar de gelauwerde stichter der splendidissima Rhatiae colonia lichtte den uitgestreken arm slechts even op, en nu bliezen de trompetters spits in smalle bazuinen, dat er zachte klaroeneklanken uit de mondingen den nacht in kwamen vlieten: glinsterende geluiden, als die men optokkelt uit dunne koperen snaren. Maar ik zag de golvingen er van als vlugge banderollen uit de blaasinstrumenten omhoog zweven, zachte vuurpijlen uitkrinkelend als zilveren serpentes; en waar die trillende ritselflitsen den hoogen gevel aanraakten, liet deze de doffe pleisterlagen, die honderden van jaren er op hadden uitgestreken, omlaag bladderen, alsof de serpentes haar weggeschroeid hadden. En het imponante gewrocht van den Augsburgschen Jacob van Campen stond wakker geroepen in maagdelijke frischheid, vól gekoesterd in den uitschijnenden glans van een rondkriuwend lichtgeschuifel.

Op dit oogenblik kwam de ruige bronzen adelaar met den vergulden kop, die in de voorhal troont, zwaar wiekend naar buiten vliegen, en streek naar boven, om zich op den top van den Perlachtoren neer te zetten. Ik oogde hem na en zag dat de oude belfrood zijn Oostersche groenkoperen slaapmuts had afgenomen, en hoe de arend die nu op haar plaats troonde, den kop heen en weer rekkend, aldoor naar beneden loerde, en ons met zijn vonkende kijkers volgde,

de Karolinenstraat in, waardoorheen het gezelschap op het Domplein aanzette.

Ik verlustigde mij bij het marcheeren door deze straat in de rijke rij van gezellige gevels, en huis aan huis doken uit de smalle zijvensters van de sierlijke vóórkant-erkers vertrouwelijke meisjesgezichten, met dat goedig-pensieve in de oogen dat aan de Zwabische vrouwen eigen is.

Door het licht, dat uit de huizen straalde, had ik nu ook gelegenheid enkele figuren uit den stoet nader op te merken. Ik liep het dichtst bij de personen, die met den nar mee den museumtrap afgekomen waren, en zag daarbij, achter een aantal Burgkmairsoldaten, met onder de stoute helmpluimen hun hevige martiaalheid, hun spannend-veerkrachtige gewrongenheid, hun straffe getourmenteerdheid, ook het profiel perdu van die ernstig-lieftallige, edel deemoedige Grefin Cordula, uit de wonderbaarlijke Ursel-legende, zooals Burgkmair ze, ik zeg niet teederder, maar wel nijpender dan Memling heeft uitgebeeld. Iets verder liep de epileptische zoon van Craton, dien Zeitblom met de lange haren van Piet den Smeerpoets, op de genezing door Bisschop Valentin van Interamna, languit op den vloer stuiptrekkend, zoo ongeloofelijk doordringend uitbeeldde, naast den pelgrim, dien Hans Burgkmair op zijn Basilica S. Croce eerbiedig ondernemend de poort doet intreden. Daarbij liep keurvorst Ottheinrich van de Paltz, gelijk Bartel Beham hem in sombere levensblijheid vereeuwigde, tusschen aan den eenen kant den astroloog Albumassar met de roode pelsmuts en den gelen mantel, en aan den anderen den Virgilius met den hoornen bril en den tweepuntigen witten baard, welke beide ik door den bizarren Hermann to Ring gekonterfeit had gezien. Iets verder liepen drie mannen, die ik mij uit Das Buch genannt den Tewrdannckh herinnerde, en toen de nar merkte dat ik hen waarnam, citeerde hij uit den wonderlijken tekst bij de onuitputtelijke houtgravures:

Der erst Fürwittig was genannt
Der annder der hies Unfalo
Neydelhart der dritte also...

Ter hoogte van de Vruchtenmarkt trad een figuur uit den stoet, dien ik in den beginne slechts als een schim in de buurt van de mooie juffer had gemerkt, doch die ik nu nader beschouwen kon, zooals hij, rechts bij den Schwalbeneck, den steenen trap naar den Mauerberg opging, zich even omkeerde, en innig nadenkend naar den optocht terugzag. Hij droeg een vreemde melkflesch aan een knods, en een groot brood onder den linkerarm, en ik wist nu aan de vooruitstekende blauwe muts en den rooden mantel, maar meer nog aan het peinzend gebogen hoofd, dat dit Sint Joachim was, gelijk hem Altorfer op zijn Geboorte van Maria heeft opgeroepen. Terwijl hij op ons neerzag, voelde ik de diepste gedachten glanzen in het licht van zijn Wodansoog. Toen hij zich bekommerd en bijna meewarig had omgekeerd, verdween hij boven aan den trap in den doorgang.

Terwijl ik den onheilspellenden blik van Joachim niet vergeten kon, schenen mijn tochtgenooten vrij van dat mij beknellende gevoel te blijven, en toen Claus van Ranstedt vlak tegenover de Karlstrasse de gouden eend zag uithangen, die in een lauwerkrans gevat is, snoefde hij als het miskend genie bij Oberländer zwaarwichtig:

So, schnöde Welt, vertheilst du deine Kränze!

Maar de beleedigde eend, die niet met een zwijpskop verkoos te worden vergeleken, plompte naar beneden en beet den ezel in zijn staart, waar Claus om lachte dat de straat er van daverde.

Wij waren intusschen de Karolinen-strasse uitgekomen, en het ging nu recht op het koekebakkerig gemutileerde Zuid-portaal van den Dom aan.

De deuren stonden daer van en haie, terwijl wij, die te voet gingen, daar tusschendoor met ontbloote hoofden de kerk binnentraden, om zwiiggend voort te schrijden naar het oude Westkoor. Nu luidden de zachte klokken van den Zuidtoren, en het was alsof oude zegels versmolten en oude grendels losschoten. Uit den krypt onder het hooggelegen koor stegen ernstige gestalten als in sluiers half omhuld, maar ik voelde

dat het de oude heiligen en bisschoppen waren, die eenmaal in de nissen van het Zuidportaal hadden getroond, en die op dezen avond, van daaronder in den duisteren kelder, uit een kille gevangenschap werden opgeroepen.

Terwijl de klokken met een omfloersden klank voortluidden, ging het aan den anderen kant het Noordportaal uit, en om de achterzijde van de kerk heenslingerend, kwam de optocht weder op den Frohnhof terug. Verstrooid richtte ik in het voorbijgaan mijn blikken op de overoude bronzen deuren, wier zin nog niemand heeft ontraadseld, toen ik door een bonzend op den grond neerploffen van logge en vreemde gevaarten ophuiverde.

De duivelachtig blazende kat, de grijnzende dollie gorilla, het profeteerende ram, de half ontkopte uil met den gespleten schedel, en de kwèkende krokodil hadden hun eeuwenlangen dienst als spouwers opgegeven, en zich uit de gootlijst naar beneden laten vallen, waar zij nu, met de koppen heen en weer wiegelend, op hun, aan gaan ontwende, pooten kwamen voortstropelen in de steeds somberer wordende processie, aan het hoofd waarvan zich langzaam de achtergebleven ruiters weder hadden geschaard.

Ofschoon ik mij beklemd voelde als nooit te voren, liet ik mij ondanks mijzelf in den stroom meeslepen, den ruimen Frohnhof af, het smalle Josephgäschen in, dat tusschen hooge massieve steenen muren leidend, aan een angstigen gang in een reusachtigen grafkelder deed denken. Het hoefgetrappel en de voetstappen dreunden onheilspellend op het geplaveide gevloerte, en luid hoorde men in de twee gooten bezijden aanhoudend water loopen, dat mij, toen ik er acht op sloeg, dik en rood scheen te zijn. Uit het nauwe sloop gekomen, drong de stoet den weg af naar beneden. Boven een wijde Poort las men in groote zwarte letters *Leichenfuhrwesen*, en in de openstaande binnenplaats schenen verscheidene donker toegetakelde rijtuigen gereed te staan. Op een gedenksteen naast de poort in den muur gemetseld, las ik den onderste regel van het opschrift:

Auf Erden alles ist umsunst.

Wij waren intusschen aan de andere zijde van den Mauerberg aangeland, waar de stoet zich weder versmalde om hier de trappen af te gaan. In de diepte hoorde ik het grommen van het water. Het werd mij al banger te moede. Is er op zichzelf al iets meer beknellends dan het van trappen omlaag gaan, terwijl daar onder u het ongekende stikduister duizelt?

De nar maakte geen grappen meer, en zijn luidbalkende ezel was met geen slagen en schoppen voort te krijgen. Ik moest mij aan de ijzeren leuning vasthouden, want er sloegen zwarte wolken neer uit de rondom zwaar dampende schoorsteenen, en de zoetige smook dreigde mij te bedwelmen. Toen wij aan de smalle ijsbrug met de steenen borstweringen waren gekomen, deinsde ik terug. Nooit had ik zulk een ijzingwekkend gebulder van klotsend water gehoord. Het is hier in de diepte dat men twee der snelvlietende stroomen van het waterrijke Augsburg dwars over elkander heeft geleid, en wonderlijk verwarrend is, hoe daardoor het oor geen geleidende lijn vindt om het geluid te volgen, dat chaotiesch van alle kanten te gelijk schijnt op te slaan. Terwijl de stoet zich nu op de smalle brug daardoorverheen steigerend verdrong, zag ik opeens...

Waar had ik iets diergelijks meer aanschouwd?

Was het op de Doortocht van de Roode Zee door Cranach uit het Museum? Maar daar ging alles toch tumultueuzer en te gelijkertijd goediger toe, dan bij wat zich hier nu voor mijn vragende oogen voltrok. Want dit was ontstellend, maar het was wonderlijk gedruischloos. Zooeven had ik nog het kletteren der wapens, het roepen der krijgsknechten, het loeien der monsters, het stampen der hoeven, met het schorre storten van het water hooren saamvallen in één orkanische orkestratie. Doch thans was alle geluid als weggevaagd uit de lucht en ik vernam alleen de stem van Claus, die op profetischen toon uit den Tewreannckh opzei:

Khein annder trost verhanden war
Dann alle gar zu ertrinckhen
Und in dem mör zu ersinckhen.

Het water uit de niet meer brullende kolken daar beneden, kuifde plotseling in wijde witte wervelwolken stil omhoog, laadde zich in dichte schuimvachten uit op den stoet, en streek in een ommezien den bonten drom voor mijn oogen weg.

In ontzetting bracht ik de handen voor mijn gezicht. Toen ik weder opkeek, lag de smalle steenen ijsbrug zelve in haar nuchtere lijnen ongedeerd voor mij. Nergens zag men eenig spoor van een katastrofe. De altoos stille buurt stond in haar opgezette-bouwdoo's-achtigheid recht op, zoo rustig als op andere avonden, en in de diepte hoorde men het water stroomen als gewoonlijk.

Ik zag om mij heen naar wie nog bij mij zouden zijn. De peinzende Joachim, die eenzaam zijn eigen weg over den Mauerberg was gegaan, stond rechts naast mij, in het ijle turend met zijn raadselachtig oog:

Gelijk een God in mijmerij verzonken,

dacht ik bij mijzelf.

Aan mijn andere zijde vond ik den nar, die op zijn ezel was blijven zitten. Zijn gezicht stond niet naar glossen, maar een oogenblik liet hij zijn luim nog weer eens doorbreken, terwijl hij mij spottend toeloenschte, en de wonderlijke situatie (als bij een omlaag gaan van het scherm), waarin ik mij bevond, bij name noemend, reciteerde hij:

Prophete links, Prophete rechts,
Das Weltkind in der Mitten!

Toen, ziende dat ik, geheel van het gebeurde vervuld, zijn Witz niet gouterde, gooide hij het op een anderen boeg, en bracht zijn gezicht weer in den bedrukten plooi:

Was gut und grosz und schön,
Das nimmt ein schlechtes Ende —

lispelde hij.

Terwijl al wat een geestesoogst van rijker kulturen, aan wakkere en trotsche en schoone en geweldige en dreigende gestalten, in dezen barokken vastenavond, had saamgespookt

op de straten van het veelervaren Augsburg, weder verzwolgen was in den nacht der eeuwen, waren Claus en Joachim gebleven.

De Zotheid en het Peinzen konden niet vergaan.

Maar ik meende mijn ooren niet te mogen gelooven, toen de lippen van Joachim zich zacht hadden ontsloten, en hij, met een wondere weemoedigheid over zijn bleek gelaat, woorden sprak, waar ik juist naar zoekende was in mijn eigen arme, moede hoofd:

En 't beste wat wij van der eeuwen schoonheid erven,
Is 't schaamle schemerschijnsel van superbe scherven...

1903.

WANNEER van tijd tot tijd mijn reisroute door München voert, en de kans ligt schoon mij daar een halven dag op te houden, dan verlies ik geen asem aan het naloopen der meer of min moderne kunstkrakerijen in Glaspalast of Sezession, maar ik spoed mij langs de doodelijk vervelende zuilenbouwsels over den driewerf duffen Königsplatz, — ik haast mij langs die leege versteeningen van stumperigen grootheidswaan, naar het gezegende paleis der schilderkunst van vroeger dagen, om dáár in het bewonderen der groote ouden, een vollen dronk van eeuwige jeugd te nemen.

Onderweg verkeer ik in gedachten al met Meester Grünewald, dien ik er boven anderen vieren zal!

Want zooals het Dresdensche Museum in zijn Madonna Sistina, zooals het Casselsche in de Rembrandts, zooals het Berlijnsche in de Zijluiken van het Lam Gods, zoo bezit de Münchener Pinakothek zijn zeldzaamsten schat in het geweldige altaarmiddenstuk van hem, dien reeds Sandrart als een eenzaam-droefgeestigen zonderling gekenschetst heeft.

Ik denk terug aan wat ik elders van zijn schaarsche werk mocht aanschouwen. Het Isenheimer altaar in het museum te Colmar bleef mij niet scherp genoeg meer bij, — hoe dankbaar zou ik zijn, het nogeens te kunnen wederzien. De nijpende Beweening Christi te Aschaffenburg daarentegen en de beide verrukkelijke grisailles in het Archief-museum te Frankfurt, heb ik haast trek voor trek in mijn geheugen. Maar bovenal staat de Christus aan het kruis uit Karlsruhe mij in zijn gigantische kracht onverzwakt voor den geest.

Wat men in de Alte Pinakothek van den fabuleuzen

schilder vindt is van anderen aard. In stede van die woedende uitgelatenheid als van een bezetene, vertoont hij hier, in een tafereel van wel zeer stoute maar daarbij diep harmonische orkestratie, een zware ingehouden veerkracht als van een reverentieuzen reus. Maar toch, en al schijnt hij zich in te toomen, ook hier voelt men den zonderling van een bijna bovenmenschelijk uitbeeldingsvermogen, wien alle bereikbaarheden en onbereikbaarheden der zichtbare en onzichtbare wereld door het woelende brein hebben gespookt.

De meer dan levensgrootte heilige Mauritius, pralend in een blankstalen harnas van zeldzame gebombeerdheid en met een uit goud gekruifden krans op den bollebozigen moorenkop, komt met een zwierig gebaar van schier gewrongen krijgshaftigheid den heiligen Erasmus toespreken, die, in een van goudkeverkleurig fonkelend brokaat stijfstaande stola gekleed, rechts op zijn martelaars-attribuut, de windas met de darmen, links op zijn krootse staat te rusten, en die onder een overzwaren mijter zekere lijdende hooghartigheid in het bleek gezwollen gelaat draagt. Achter dezen majestueuzen bisschop een grijze kapittelheer, achter den soldatesken Sint Mauritius eenige krijgsknechten, uit tinten van wijnrood en staalblauw en reebruin en purper. Wonderlijk, dit en het matglanzende van het blanke harnas, en die kleuren als van tulpen en vlammen, het is alles van de grootste verfijndheid, maar, en dit is het wonderbare, al die fijnheden doen aan den massalen zwaai geen schade. Men staat hier voor een werk van de hoogste beschaving, maar de schaaf heeft er de kanten niet aan verzoet of de gulheid van het gansche verslapt, — zij heeft integendeel van den veerkrachtigen snit het vrije, het fiere, het wijdgewiekte versterkt. Grünewalds prachtliefde heeft geen glimp zelfs van iets verwekelijks. Zij is al vigueur, al bloedrijke mannelijkheid, al trots. Maar het is bij dezen ongeduldigen tijdgenoot van den grootmachtig apostolischen Albrecht Dürer alsof hij Titiaans hoogmoedigste praal, Rubens' ruitlerlijkste fougue, de grandezza der Spanjaarden, iets van den leeuwenklauw van Rembrandt en zelfs de decoratieve stoutheid der Japanners vooruitvoelde, en dit alles, met het eenige Duitsche vermogen

van droomgezichten uitbeelden, saamgebracht heeft in den geweldigen gooi van zijn onbegrepen kunst.

Want onbegrepen is de mooiste schilder dien Duitschland ooit verwekte ook nog in onze dagen. Dit schilderstuk moge het ongemeenste zijn van al den rijkdom dien de Pinakothek aan prachtwerken biedt, de kunstminnende museumbezoeker gaat er, zijn hals naar links en rechts rekkend, aan voorbij. En de welopgevoede massa, overal op zoek naar de gedistingeerde gemeenplaats, die haar met zichzelf verzoent, schuifelt door deze en al de volgende zalen verder, tot in dat achterste vertrek links, met de Spaansche schilderijen en waar de Murillo's hangen. — Dáár, zoo meenen zij, staan zij voor den eigenlijken schat der kollektie.

Inderdaad, de vreemde bezoekers verdringen zich voor deze schilderijen, en wel het meest voor de Sevillaansche bedeljongens bij de druivenmand, die terecht als het beste specimen in het soort gelden. Door de kopiïsten worden zij eeuwig en erfelijk belegerd. De platenwinkels over de geheele wereld vermogen er steeds nieuwe munt uit te slaan. Hun toch niet al te laag afdalende bemindeheid, welke bij die van Schillers balladen vergeleken kan worden, is van dien aard, dat lieden, die anders naar schilderkunst niet omzien, en den heerlijken Velasquez niet kennen, er met opgetogenheid over spreken. Maar een schilder, hoe staat een schilder dan eigenlijk tegenover deze dingen?

Niemand waarschijnlijk die Murillo's kunst, op den graat genomen, stoutmoediger en treffender gekarakteriseerd heeft dan Jozef Israëls het in zijn boek over Spanje heeft gedaan. Doch hij spreekt daar over Murillo's kerkelijke stukken, over zijn zaligsprekende doeken, zooals hij het aardig noemde. Hier daarentegen hebben wij den Andalusiër met beide voeten op de aarde, en voluit in het genre. Wij kunnen hem hier dus nader komen, hem beter volgen, hem gemakkelijker kontroleeren. Leert men hem dan in deze weldoorbootste Sevillaansche straatjongens ook meer bewonderen?

Maar wát straatjongens? Dit zijn immers geen echte straatjongens! Het zijn straatjongens om aan te halen, met

weeke, welgevormde ledematen, welgekapt pruikebollen, en zorgvuldig gedrapeerde lompen. Kompleet uitgedoste bedelaarskinderen, die kant en klaar staan om zoo door een adellijke dame in haar rijtuig te worden meegenomen en dan fluks in pikant presentabele knapen te worden gemetamorfoseerd.

Afgezien nog van den overdaad van lekkernijen, waaraan zij te gast gaan, is de heele sfeer die zij meebrengen er eene van bijzondere behagelijkheid. Bij den linkschen knaap is de mand waar hij zijn druiventros uit genomen heeft wel een kaduke, maar de tenen er van schijnen enkel losgesprongen te zijn om zich sierlijker te kunnen opslingeren en zich zoo met de wijnranken te meten in het melodieuze van hun lijn. Bij den rechtschen hebben welwillende vliegen vriendelijk postgevat op een naar de eischen der kunst aangesneden meloen, die wordt vastgehouden door eene fraaie hand met schier smakelijke rouwnagels, En vier naakte straatjongsvoeten vertoonen ons te zamen geenerlei andere ongerechtigheid, dan het stof aan één opzettelijk ons toegekeerde zool, en het vuil aan die bloote voetzool biedt zich aan als zuivere marsenpijn . . .

Dit nu is alles goed en wel, en het idyllische heeft als kunstgenre zoo goed zijn rechten als iets anders. Maar wat ons wrevelig stemt, is juist de ook door de stillevendeugdelijkheid gewekte schijn van naakte werkelijkheid, die inderdaad toch al te zeer naar het vijgeblad riekt. Want het wil ongetwijfeld realisme zijn, waarop deze perfecte schildering zich bazeert, maar dit is zulk een realisme, waarin de schaaf alle nerf tot spiegels toe heeft gladgestreken, zulk een over-gekuischt realisme, waarin de ongegeneerdheid liefvallig, de viesheid doucereus, de miserie welgespekt, de platheid verleidelijk wordt. Het is een met geurige oliën gezalfd realisme, dat overdag met koelte aanwaaiende molentjes loopt, en des nachts in een foudraal wordt opgeborgen om er des morgens weer welriekend en stofvrij uit van daan te worden gehaald. Het is een realisme, dat voor elke gedurftheid taktvol uit den weg gaat, en, wel verre van den levenswortel bloot te leggen, er (en hierin juist ligt zijn onfeilbaar

populaire aantrekkingskracht) zoetelijke bloemetjes over heenstrooit. Het is een salonfähig, tableau-vivant-achtig suiker-en-kaneel-realisme, dat bij alle uiterlijke perfectie van smaakvolle en beschamend kundige voordracht, toch in zijn temende geslachteloosheid doet snakken, aan den eenen kant naar den echten princelijken zwier van Van Dijck, aan den anderen naar de slampampers van Adriaan Brouwer en de goddelijke geweldenaarijen van Dionysos Rubens.

Rubens, — in geen enkele kollektie vindt men hem rijker, veelzijdiger, koninklijker dan hier in de oude Pinakothek, waar men niet minder dan zeven en tachtig nummers op zijn naam aantreft. En een goed aantal daaronder behooren inderdaad tot zijn allerkostelijksten oogst. De Roof van Leukippos' dochteren, de Leeuwenjacht, de Val der verdoemden, Simons Gevangenneming, de Amazonenslag, de Bethlehemsche Kindermoord... wat al roemruchtige fanfares van beweging bazuinende kracht! Maar als een welwillend wonder beschikte, dat ik onder zooveel hooggedragen werken er een voor mij zelve mocht uitkiezen, ik zou vooral aarzelen tusschen twee zijner schilderijen van kleineren omvang, tusschen den dronken Silenus en de buste van Helène Fourment.

Behalve eigenlijk in de hoofdfiguur is de dronken Sileen een ware pracht, en het is vooral het blonde Panswif op den voorgrond, dat er mij onweerstaanbaar in trekt.

Deze over-welige over-verzadigde jonge vrouw, in zatheid neergezegen over de aarde, terwijl zij haar hitsige, gretige jongen met de gesikte en gehoornde kopjes, slurpend aan haar volle, zwaargetepelde moederborsten houdt hangen, deze in een ongeloofelijk élan uit melk en bloed en vleeschlust schuimend geschilderde dronken deern, wier droomende linkerhand nog welbehagelijk in het weelderigste van haars jongs mollige vleesch rondwoelt, deze prachtkreatie van de grande bête éternelle, — zij is niet anders dan de Muze van Rubens' kolossaalst en openhartigst werk, gelijk de delicieuze Helène Fourment aan de overzijde, die met zulk een kinderlijke gratie de rozige hand in den zijden gevoerden handschoen steekt, het hoogste van zijn hoofscher verrukkingen uitbeeldt.

Wie deze blonde buste niet kent, weet niet wat Rubens, de

Rubens van in de vijftig, aan sensueele teerheid in zich droeg.

Men kan moeilijk verder dan in zulke schildering van het verstarde af staan. Een sfeer van iets zoetrokig bedwelmends wademt er ons uit tegemoet. Nooit heeft Rubens het liefelijkheids-stralende van jeugdig vrouwevlesch zóó geschilderd als in den, onder dien paarlomsnoerden hals, uit jong bloed en paarlemoertinten pulzeerenden, poezelen boezem van die kleine, blonde, als sappig ooft verlokkenende, in liefdearomen omwasemde Vlaamsche vrouw. Dat van witte veeren dartzel omstuwde hoofdje, ietwat schuchter onder de hulde van den popelenden minnaar, de prangende weelde van dien jongen boezem, zij zijn gekoesterd en gekust met het penseel. De kleuren van den lachenden regenboog heeft hij in een zilveren spiegel gevangen om er de zilten liefelijkheid van zijn blonde liefste in uit te jubelen. En heel die minnekozende schildering, zij schijnt één kus, één lied, één liefdebêe.

Bij het heengaan blijf ik nog éénmaal voor den Grünewald staan. Het schilderij is van een hooge voornaamheid, en toch, is zijn Kruisiging in Karlsruhe niet nog ongeloofelijker? Bij dezen Mauritius kon ik nog aan een verwantschap met andere grootvorsten der schilderkunst denken. Maar leeft er in gindschen krimpenden Christus niet iets, wat nooit een ander ook maar bij benadering gezegd heeft? De religieuze kunst heeft over het geheel het lijden van den Heiland het sterkst uitgedrukt in de smart en de ontzetting, die Jezus' dood bij de ommestaanders teweegbrengt. Bij Grünewald is het niet deze afspiegeling van Christus' lijden op Johannes en Maria, die de wezenlijke draagster der expressie is. Het is hier overigens niet de gelatene Zoon Gods in zijn zegevierenden dood, het is hier de Jezus van Nazareth, die (gelijk Huysmans het ons duidelijk maakte) als opperste zoenoffer in dat gruwzaamst vleeschelijk lijden, alle hemelsche majesteit heeft afgelegd, het is de niet symbolische gekruisigde, in wien de mensch lijfelijk alles heeft uitgeleden en uitgeboet. En het is deze mensch-Christus zelf, die in zijn hondschen marteldood ons zoo onmiddellijk en mateloos doet ontstellen.

Tegen een diepen-indigo hemel rijst, boven den laaggelegen

horizon, reusachtig, het doorgezwepte kruis van ongetimmerd hout, waaraan het zware lichaam, smadelijk, als een varken aan de leer, hangt vastgenageld. De enorme doornenkroon spookt als een koortsbrand om het van sidderend wee rade-loos vertrokken, veeg op de borst gezakte, zwartgeroeste wrak van een kop. De kolossaal gewelfde ribbekast is wanstaltig verkronkeld en verhangen. De blazende buik puilt van giftig groen verbloede lijkwonden. De ontwrichte, uit het oksellid gerekte spierarmen krommen zich opwaarts als gemartelde slangen, om zich langs de pezige polsen uit te stuipen in de verspijkerde handen, die smeekend uitgespreid ten donkeren hemel gewrongen staan. En de, van onder de gekartelde flarden van zijn voddige heupenlap, wak uithangende kneus-beenen, vol splinterwonden en doornenschrijnsels en geesebuilen, krampen zich gedrochtelijk uit in de, rond den éénen spijker, die ze over elkander klonk, uitgereten en opgezwoollen, als tot rauwe klauwen verzeerde en verzweerde voeten,

Ja, heel die angstdroom is in de krieschende krasheid der meest reëele wrangheid, met den wellust van het afgrijzen en het doorwroetende van den waanzin, als uit stollend bloed geschilderd, geschilderd met een bulderende, brandende kracht, — zooals er vóór noch na Grünewald door iemand anders ooit geschilderd werd.

1904.

DE liefde tot zijn land is ieder aangeboren, en geen Holander — een Hollandsch schilder allerminst — zal men het euvel duiden wanneer, bij alle genegenheid en eerbied voor de diepzinnige en groote kunst, welke onze Oostelijke naburen van vroeger tijden nalieten, hij onder het trekken door de vaak zoo kantig aangelegde Duitsche steden, onder het zich verlustigen in het lijnenrijke Duitsche landschap, onder het mijmerend turen in de ijle Duitsche luchten, nochtans een heimelijken dorst naar den zatten toon van de steden en landouwen in het zilte vaderland, met zich blijft omdragen.

Maar voor wie dat verlangen naar het smijdig gezwatel onzer wijde waterluchten kent, geven de kostelijke verzamelingen van 17de-eeuwsche Hollandsche schilderijen, waar Duitschland er zoo verscheidene van biedt, dan soms opeens, midden in de ontbering, iets tot rust brengends, zeker streelend welbehagen, een soort van stille sterking als van een weergevonden tehuis.

Frankfort bezit in het Städel'sche Instituut een museum vol velerlei kunst. Doch wat de kabinetten er verder ook voortreffelijks herbergen, ik vergeet ze te bezoeken, wanneer ik in de groote zaal met de bloemlezing der 17de-eeuwsche Hollanders, in een blijden ommegang van het eene schilderij naar het andere word getrokken, om er telkens mijn oogen te voelen vastzuigen in die sappige schoonheid van oud-Hollandsch schilderen.

Niet dat er werken zouden zijn van den rang zooals Dresden en Berlijn, München en Cassel of Brunswijk er enkele bewaren. Maar zelfs de Hollandsche schilderijen van eer de tweede soort zijn nog zoo zedig voornaam, trekken aan door zulk een diepe vertrouwelijkheid, dragen met den

stempel van onverdachte echtheid zulk een innerlijke totaal-harmonie in zich, dat zij, op het oogenblik wanneer gij u met rustige zinnen aan hen moogt overgeven, niet tot meer verlangen prikkelen, en in hun bizonder element het volkomene schijnen te bieden.

Wanneer men uit de rotonde van Städel's stichting de aangename midden-zaal van den oude-kunst-vleugel binnenkomt, staat men zich aldra te verknouteren in een, enkel op het allereerste gezicht misschien wat al te boterkleurig schapenstukje van Aelbert Cuyp, waaruit het juist bij uitnemendheid malsch atmosferische Dortsche landschap ons goud-licht dampend tegemoetstraalt. Een beurtelings voller gedopte en vloeiend uitgestreken schildering, waarin kantiger en vlokkiger toetsen zich smeltend voegen, draagt beide iets hards en iets milds in zich, iets boersch en iets teeders, wonderlijk dooreengemengeld tot een blakend geheel. Welk een familjaar bootser van de verf toch was deze stoere Dortenaar; maar in wat een voortreffelijke school blijkt hij dan ook bij zijn vader al gegaan te zijn! Bewijst niet reeds diens smakelijk kinderkopje in deze zelfde zaal, hoe vloeiend de oude met de blonde specie overweg had gekund? Een sprekende oudemanskop trouwens als zijn psychologiesch vrij dom geziene, maar van vast en fijn doorgevoerde schildering zoo ongemeene Sint Lukas te Karlsruhe, staaft dit nog meer. En het groote stuk van onzen Jacob Gerritsz te Keulen toont in den achtergrond duidelijk aan, dat hij ook zelfs in vee en landschap aan Aelbert zeer onmiddellijk den weg gewezen heeft. Zijn palet vond de zoon door den vader opgezet en de kwasten werden hem om zoo te zeggen klaar in de hand geduwd. Zonder tijdverlies kon hij zich overgeven aan de verheerlijking van zijn levensfeest, en met welk een lust heeft hij dat gedaan!

Ziet hoe blij hier op het Frankfortsche schilderijtje die schapen blaten, hoe dat weidende licht die dreven drenkt, hoe die krom-pootige, hoog-gerugde herder er bij is, terwijl hij dat stralend schouwspel overziet, en — op zijn wijze majestueus — zich staat te vermeien in de smijdige heerlijkheid van dat wijdheid ademend buiten.

De Hollander, die van bij ons thuis den waren Cuyp niet kent, moet het Kanaal oversteken om zijn eigenaardige grootschheid te leeren gevoelen, en zeker ook niet in de Duitsche musea kan men een denkbeeld krijgen van zijn elementaire kracht. Maar dit Frankfortsche schilderij en het kleine stukje in München, dat met zoo wonderweinig den adem van onze landen onder de schuivende blankgrijze waterluchten uitjuicht, — het zou mij al een lief ding zijn, wanneer wij die twee ware juweelen, waarin men den dichter van het vaderlandsche licht prachtig aan het woord vindt, maar voor altoos in de buurt mochten hebben.

Ook Aert van der Neer benadert, weliswaar zonder dat bloedrijke schildervermogen, maar als met een subtiële tast-hand, en op innig ontroerende wijze een kant van Hollands eigen schoon. Meer dan iemand heeft hij de gezellige Hollandsche dagelijkschheid, zonder bijvocht, enkel door ze prachtig parelend en met ritselende zuiverheid na te vertellen, tot een wonderlijk tooversprookje verdicht. Zijn teergesponnen maneschijnen, waarin hij met een streelende hand uit nauwelijks meer dan schuivende glacis zoo onuitputtelijken rijkdom trekt, suizelen u

„Terwijl de wint in 't loof, de beeck langs d'oevers speelt,“

Hollands honderd heimelikheden met doordringend gefluister in loutere bewogenheid toe, en er zijn er hier een viertal zulke van hem, waar ik wel dagelijks stille opbeuring in zou willen zoeken. Toch is een groot land-tafereel bij dag van zijn hand nog verrassender. Hebben Gainsborough en Constable zulke schilderijen gekend, toen zij het nieuwere landschap weer een adem gingen inblazen? In zijn doortintelende herfstfrischheid is deze allerongemeenste compositie sappiger dan zelfs de zabbelende waterlandskunst bij uitnemendheid van Salomon Ruysdael, met wien van der Neer hier, evenals aan den anderen kant met den pralenden Esaias van de Velde, punten van overeenkomst vertoont; ja, in het met de eenvoudigste middelen, zonder bewegelijkheid maar zeer bewogen, bloeiend jonge weligheid uitzingen, heeft zelden

eenig schilder iets deliciouzers bereikt. Als ik er aan terugdenk, voel ik de lekkere koelte langs mijn slapen wuiven. Valt er in zulk een vlot en likiede uitgestreken wijdheid niet haast iets van een meer verteederden Hals van het landschap aan te wijzen?

Frans Hals zelve is in deze keur-zaal door twee portretten uit zijn midden-tijd vertegenwoordigd. En al heeft hij er nog mooiere gemaakt, ook in deze beide toont hij zich wel de olieverschilder bij uitnemendheid. Hij is de meester, de tegelijk gespierde en verfijnde meester van het tot vaste gedegenheid kneden, en dan weer in krakerige stof uitborduren of eindelijk vluchtig in slepende soepelheid weg laten deinen van de lekkere verf, — en uit maar enkele harer moederkleuren weet hij de deftigste harmonieën te mengen. Verwondering wekkend bij dat ongekend lenig rake schilderen, hetgeen getrakteerd wordt alsof hij met het gewilligste van alle materialen te doen had: verwondering wekkend is misschien vooral, hoe het mogelijk is, in zulk een luchthartige stelligheid ook niet het allerminste van den virtuooos mee te dragen. De machtige eenvoud blijft door de fraaiheid van voordracht onaangetast.

Misschien munt de kop van den man niet in alle opzichten uit, maar het corpus en de handen zijn verrukkelijk levend, en heel het kittige vrouweportret is prachtig, met zwart, wit, grijs en een doffen vleeschtoon, als uit de mooie, koele, vlottende reflets van tin, saamgehouden geschilderd. Tintoretto was brillanter, maar Hals was er teederder en ingehoudener harmonist bij.

Doch ook wanneer Hals hier niet aanwezig was, zou men althans zijn saterskant nog in den driedubbel overgehaalden geus, die zijn uitgelaten leerling Brouwer was, prachtig kunnen begroeten, en zijn binnen dat wijze palet gehouden blijmoedigheid van aanschouwen stellig mogen terugvinden in een voortreffelijk vrouweportret van zijn leerling Jan Verspronck, dat als een toonbeeld van abel, bezadigd werk kan gelden, gulweg gevend wat men ten onrechte wel eens meent dat bij van der Helst zou te zoeken zijn. Want vergelijk het ongeveer in gelijke poze genomen portret door den kundigen

Bartholomeus, dat men in Darmstadt heeft, eens met deze, zonder kennelijk recept, zoo lenig en lekker en luimig geschilderde dame, die haar burgerlijke staatsie zoo hartelijk draagt. Blijkt zulk een Verspronck dan niet van een ontegenzeggelijk veel warmer polsslagen, en is het stuk niet in zijn soort een meesterwerk?

Den grootvorst der school zoekt men tevergeefs in deze rustige keurkollektie, want den Rembrandt in volle gloria kan men in de twee aanwezige stukken van zijn hand moeielijk toejuichen. De kleine David en Saul (hoeveel machtiger zou hij het onderwerp nadien behandelen) is maar vooral belangrijk, om er uit te zien, door welk onzeker reikhalzen naar het grootsche heen, zijn machtig vermogen van later zich ontwikkeld heeft. An den Jugendwerken eines Künstlers — für die grössten gilt dies vielleicht am meisten — wird in der Regel nur der Verständniss und Freude haben, der sie in ihrer Gesamtheit zu übersehen und ihrer Bedeutung für die spätere Entwicklung des Künstlers zu würdigen im Stande ist. Zoo begint Bode zijn uitvoerige bespreking van Rembrandts vroegste werken, en bij het bezien ook van dit werk zal men wel doen, daaraan te denken. Toch zijn wij hier al ver van de eerstelingen, van den nogal leelijken geldwisselaar uit Berlijn en van den stilleven-achtigen Paulus uit Stuttgart. Hoe ver precies schijnt evenwel moeielijk te bepalen. Bode stelde het schilderij vroeger op 1633, aarzelend tot 32 komend. In zijn standaardwerk gaat hij al tot 30/31 terug. Toch had Rembrandt toen, om alleen van de Bijbelsche composities te spreken, het sterk dragende, mooi, diep, warm en smeug geschilderde stukje van Paulus aan zijn schrijftafel uit het Germaansch Museum, had hij de in haar levendige schikking en fantastische doorgevoerdheid zoo magische verloochening Christi door Petrus van Karl von der Heydt, en had hij dien in zijn soort zoo hoog-volkomenen Christus in Emmaus van Mad André, al een poos achter den rug, — en meer verdiept of rijper uitgesproken is deze Saul allermintst.

Eigenlijk zou men toch machtig graag Rembrandts oeuvre eens nog veel vollediger bijeen willen zien dan de groote ten-

toonstellingen van Amsterdam en Londen, dat mogelijk hebben gemaakt. Wat zou men, door stuk voor stuk alles werkelijk naast elkaar te kunnen bekijken, nog tot een vollediger rangschikking, tot een sterker saamvattend begrip kunnen komen! Er wordt al te veel van het geheugen gevergd, als men schilderijen, die een dag reizens van elkaar af hangen, werkelijk goed wil vergelijken. Om eens een voorbeeld te noemen, zou ik toch het jeugdige zelfportret van Rembrandt, dat wij uit het Mauritshuis zoo goed kennen, wel eens vlak naast het diergelijke schilderijtje in Neurenberg willen zien, dat na veel heen en weer praten thans vrij algemeen voor een atelier-copie gehouden wordt. Maar ik heb dien kop aandachtig bekeken, en wat mij daar, naast de gevoelig zoekende, schuivende, streelede schildering van de vleeschlichten, vooral bij trof, is het pikante, individueele van de uitdrukking. Er spreekt hier uit het opgetrokken, eigenwijze, ja zelfs hooghartige onderlipje iets van de stille, in zich zelf een broeiende wereld wetende laatdunkendheid van het genie, en juist dat zeer eigenaardige is het, wat ik in het meer vloeiend geschilderde gelaat in Den Haag niet in die mate wedervind. Dorst ik op een sterken indruk met stelligheid afgaan, ik zou zeggen, dat het Haagsche exemplaar, dat minder fijn van expressie en minder nerveus van schildering is, eer dan omgekeerd, een zeer vaardige ateliercopie kon wezen van dit, alleen in de blijkbaar lang niet intakte haarpartij inferieure, maar overigens exkieuze Neurenbergsche schildering.

Het is altijd jammer geweest, dat men in 1882, bloot om een beschadiging, het bevallige Damesportret dat nu in Berlijnsch privaatbezit is, uit de Frankfortsche verzameling verwijderd heeft. Het was wel een van de fraaiste staaltjes van den tamelijk wereldschen portretschilder, die de pas naar Amsterdam gekomen Rembrandt eenige jaren lang geweest is. Als proeve van het kundige bestelwerk uit die dagen, waarin hij sterk op de welgeschoolde traditie van de Amsterdamsche vak-konterfeitsers doorging, vindt men nu nog het twee jaar vroeger vallende, minder delicate portret van Margaretha van Bilderbeecq in de collectie aanwezig. Rembrandt had, toen hij deze vrouw konterfeitte, al heel wat

mooier verdiept geschilderde koppen afgeleverd, maar het was toch meest in studies naar verwanten of vrije-keusmodellen dat hij zijn intiemst gevoel had neergelegd. In de beau-monde-vertegenwoordigers, die voor hem kwamen zitten, kon hij toen nog zooveel dieper ziel niet schilderen. Portretten als die van de Anatomie en als de Maerten Looten zijn wel sijn gevoelig en hoogst perfekt, maar ze hebben nog een zachte bedachtzaamheid, waar men hem juist omtrent den tijd, dat hij deze juffer Bilderbeecq schilderde, langzaam mee ziet breken. Hij streeft nu naar meer breedte, meer adem, al wint hij er voorloopig nog geen zuivere kracht mee. De lawaaiïge bokkekop van een grijsgebaarden Turk uit München, waar wel hetzelfde model voor zat, dat hier in Frankfort den Saul moest voorstellen, is er een van de ergste voorbeelden van, hoe Rembrandt het in die dagen soms zonder veel kieskeurigheid op bravour scheen aan te leggen. En bij dezen gelijk gedateerden, overigens oneindig fraaiere, vrouwekop van Margaretha Bilderbeecq zou men geneigd zijn te vragen, of de Amsterdamsche meester soms eens een enkele maal een, van uitdrukking overigens wat leëge, beeltenis in den zwierigen trant van Rubens heeft willen schilderen.

Indien wij ons van het wezenlijkste van Rembrandt, uit deze kollektie dus al kwalijk een begrip zouden kunnen vormen, in de school welke hij voortbracht is hij hier bewonderenswaardig tegenwoordig. Men heeft er wel eens aan getornd, of Rembrandt nu eigenlijk ook een buitengewoon leermeester geweest is, en de manieristen die uit zijn atelier zijn voortgekomen, zouden, wanneer men ze naar hun later werk neemt, daaraan inderdaad kunnen doen twijfelen. Maar getuigt het niet juist van een overweldigende geestkracht, wanneer hij er toe in staat bleek, schilders als Flinck, Bol, Maes, die later de breede wegen van den mondainen barok op zouden gaan, aanvankelijk tot het schilderen van zoo intieme proeven aan te zetten? Of is hier het portret van den baardeloozen jongen man van Bol, dat denken doet aan het door Maes later geschilderde fijne meisje in het venster uit het Rijksmuseum, is dit portret niet van een smachtende

teederheid, die in Rembrandts droomerijen zelf haar oorsprong moet hebben gehad?

Het groote stuk van de Arbeiders in den wijngaard werd vroeger, zelfs bij Vosmaer, aan Rembrandt zelf toegeschreven, en ook in den vorigen catalogus vindt men het nog als zoodanig vermeld.

Geen mensch waarschijnlijk, die het thans meer gelooft. Men heeft aan de volgelingen de plaats ingeruimd, welke men vroeger ook door den meester zelf bezet hield. En die volgelingen, die door de openbaring van Rembrandts pathos tot de heimelijkheden van de zichtbare wereld inkeerden, zij waren zoo vele, dat men zelfs hun namen niet alle kent. Voor dit belangwekkende schilderij althans valt het moeielijk een der bekende scholieren van Rembrandt te noemen. Men denkt vaag aan den eveneens onbepaalden maker van het „Laat de kinderkens tot mij komen” uit de Londensche National Gallery, dat toch, meen ik, iets vloeienders en ook grijzers heeft; men denkt in het voorbijgaan ook aan dien Reynier van Gherwen, wiens eenig bekende schilderij van Abrahams offer met zijn groenig bruine, schuivende, eenigszins verwischte en gefatigeerde schildering, mij wel eens aan een houderigen Israëls heeft herinnerd. Maar als men, peinzende over Rembrandts vruchtdragend voorbeeld, zich omkeert, en na het verstandige, niet van sfeer ontbloote portret door Eeckhout, na de door onverteerd pathos heen toch bepaald tonalisten-rijkheden vertoonende Geboorte van Johannes den Dooper door Barent Fabritius bekeken te hebben, het groote stuk van Aert de Gelder komt te beschouwen, dan staat men voor almeê het beste schilderij van den man, die tot in de 18de eeuw toe, aan den geest van Rembrandt met kracht van vaak uitnemende werken trouw gebleven is.

Dit groote stuk van de Gelder staat al sinds meer dan honderd jaar beschreven als den kunstenaar zelf naar model schilderend, een aanduiding echter waartegen de speurder eenig bezwaar voelt rijzen in de dateering, welke de Gelder als veertig jaar oud doet kennen, toen hij den oogenschijnlijk nogal wat jongeren man uitschilderde, die hier aan den ezel zit; waar dan nog bij komt, dat de afgebeelde zijn palet in

de linkerhand houdt, hetgeen met een onmiddellijk volgen van eigen spiegelbeeld minder te rijmen valt. Maar Weijerman verklapt, dat onze schilder onvergeeflijk scheel zag, en normaal uit zijn oogen kijken doet de vileijn, die onze belangstelling zoozeer prikkelt, dat men weergaasch graag zou weten, wie er voor gezeten heeft, nu juist ook niet, hetgeen er toe zou doen overhellen, toch den veertigjarigen Aert zelf te zien in den knipooger, die ons hier zoo uitgelaten tegengrinnikt, — niet geheel ongelijk overigens aan de wijze waarop de nog twintig jaar oudere Rembrandt, in het wonderlijke zelfportret bij Mevrouw von Carstanjen te Berlijn, zichzelf, eveneens met schilderen bezig, ons zoo schier sataniesch laat toegrijzen.

De Meester heeft op het bedoelde schilderij een imperatorsbuste, die in een beschaduwde nis staat, op zonderlinge wijze toegetakeld, en schijnt zich met ons wat vroolijk te willen maken over dat sollen met vergane grootheid. Wilde de Gelder iets van diergelijken aard aangeven in het gieren om die opgedirkte oude vrouw, en zou men dan zelfs daarin zijn doorgaan op Rembrandt kunnen volgen? Twee keer nog naar het schijnt, vindt men zelfportretten van de Gelder vermeld, waarop hij zijn nauwe relatie tot Rembrandt zelfs vrij zakelijk vertoont: den eenen keer door een portret zelf van zijn meester, den anderen keer door diens Honderdguldens-prent in de hand te houden. Maar van het eerste raakte men het spoor bijster, en het andere berust in de Petersburger Ermitage, die ik tot heden niet betreden heb. Klopt het gelaat op dit laatste misschien met dat op het Frankfortsche stuk? Ik weet het niet, maar wel geloof ik, dat de vraag zoo boeien blijft, omdat het aan den eenen kant niet begrijpelijk is, hoe iemand zich in zijn eigen gezicht dus baldadig te verdiepen komt, maar men zich aan den anderen kant den schilder van dit in ontbolsterd leven lillend schilderij ongeveer juist met zulk een overmoedige geuzentronie denken zou, als deze Uilenspiegel vertoont, die ons onder zijn wonderlijken lichtkap, met dat twinkelend kalaminkoog zoo onbehouwen zit uit te lachen.

Het is, voor wie om de Hollandsche schilderijen van het

Städelsche Instituut gaarne wat heengrasduint, de moeite waard, van Frankfurt uit, even het uitstapje naar Aschaffenburg te maken, omdat men er in het aanzienlijke slot een kleinere verzameling van schilderijen aantreft, welke wél allerminst haar waarde ontleent aan den vrij plompen Cuyp, waarvan Baedeker ons op de mouw wil spelden, dat hij des meesters hoofdwerk in Duitsche collecties zou zijn, maar die ons, behalve een prachtig tintelend Wintergezichtje van Aert van der Neer, het overgebleven tiental van die talrijker passiestukken leert kennen, aan welke Houbraken vertelt, dat Aert de Gelder op later leeftijd bezig was te schilderen. En wel zijn deze schilderijen geschikt, om ons begrip van de eigenaardigheden en grenzen van de Gelders talent te completeeren.

De Aschaffenburgsche passies dan zijn apart, op het excentrieke af, en niemand zal in de bijzondere harmonieën der zware, bronzen, vooral uit ingezogen rooden en groenen saamgevoegde gamma's dezer stukken, een oorspronkelijke gedurfdheid van opzet miskennen. Van een Rembrandt op den voet volgen, zooals in het veel vroeger vallende schilderij van Christus voor Pilatus te Dresden, is hier geen sprake. Maar gezegd dient te worden, dat de totaalhandeling dezer zeer op eigen wijze geschilderde tafereelen eigenlijk zwak is. Veel concentratie van gevoel zit er, bij al het op zichzelf treffende van sommige poses, niet in, en eigenlijk is alleen de expressie in het landschappelijke somtijds eenigszins dramatiesch te noemen. De totale sonoriteit van Rembrandt's laatste werk, dat is wel de kwaliteit van den meester, die hem op den duur het meest is bijgebleven. Forsche, dreunende akkoorden van gewaagde kleurverdelingen, daarin is hij zich, welteverstaan geheel op eigen wijze, gulzig blijven verlustigen, nog in een tijd toen geen ander schilder in Holland meer begreep wat kleurtoon was. En welbeschouwd ligt daarin toch ook de grondeigenschap van heel de Gelder's werk. Het kostelijke schilderij met die weelderige werking onder dien vollen toonaard van zwaar oud goud (behoorde het niet aan den Heer Arthur Kay te Glasgow?), dat in 1895 tijdelijk in het Mauritshuis

tentoongesteld was, viel geheel in die lijn te bewonderen. Bij de Oorkonde te Dresden doet de picturaal superbe vrouwefiguur mij aan de stoutheid van Breitner's Frenkel denken. De niet heel gelukkige compositie van de Münchener Jodebruid munt toch ook door een fijne rosgrijze toonverzadigdheid uit. De Juda en Thamar uit het Mauritshuis is eveneens bovenal als het product van een zeer ongemeen palet te beschouwen. En in het Frankfortsche stuk, waar hij zich een stof koos, voor welke geen bijzonder dramatisch vermogen geveerd werd, voegde zijn machtig palet zich het best om ook het kraslevende ongedwongen fel weer te geven. In geconcentreerde handeling of dieper expressie ligt zijn waarde niet.

Smeuig teekenende streken in vloeiend verfgewemel, schampen van warm licht in dieptonige vormconfusie, teerheid van wijnrood en violet-reflekties bij forscher diep olijfgroen donker, geslurpte empatementen van lichtrijkdom tusschen duisterheden van gesmoord rosbruin en omberig grijs, — dat vooral blijft het indrukwekkende uitmaken, waarmee de Gelder zich aan de orkestratiën van Hollands grootsten schilder menigmaal op bijzondere wijze verwant heeft weten te toonen.

Maar er is nóg een schoone zijde van Rembrandt's kunst die men eer bij anderen dan de Gelder zal terugvinden, ik bedoel die gonzende poëzie der vreedzaamheid, die discrete verheerlijking van het meest alledaagsche, die verteederde aanschouwing van het stil bestaan der stemmende Hollandsche binnenhuizen, welke men eigenlijk altemaal in dien eenen naam van Pieter de Hooch het best aangeduid weet.

Men kan de Hooch uit het Rijksmuseum alleen beter kennen dan uit de gezamenlijke Duitsche musea. Toch heeft men er met zijn puike schildering uit Berlijn en zijn Slaapkamer te Karlsruhe, waarin vooral het tuin-doorkijkje prachtig is, zijn interieur uit het Germaansch Museum, dat ik voor een heel bijzonder werk houd. Niet dat het als een compositie mag gelden, waar de schilder heelemaal uitgekomen is. Maar wanneer men den officier met de vrouw op den voorgrond, die als groep op zichzelf wonderlijk fijn van

toon doorgevoerd zijn, maar niet in het ensemble passen, zich weg denkt, houdt men een van de teerste de Hoochs over, welke mij bekend werden. De groenblauwige zoldering en het superbe roode goudleer met daartegen dan weer het goudgestreept blauwgroene bedgordijn, zijn van een nauw overtreffbaar blonde doordrenktheid van toon, en zoo stil voor zich heen raakt de schilder daarin aan de stoutste kleurgedurfdheden. Welk een pracht in het diskrete, welk een fijnomwademdheid bij zoo volle klaarte, welk een zielvolle teederheid voor het onbezielde. Het is alles onbegrijpelijk argeloos, onbegrijpelijk ongeraffineerd, onbegrijpelijk beminnelijk en onbegrijpelijk raak, en wat blonde deftigheid aangaat doet de kwaliteit voor een van der Meer nauwelijks onder.

In de collectie die ons bezighoudt, in het Städel'sche Instituut, heeft men Van der Meer wel, de Hooch niet vertegenwoordigd, maar het is een vreemde Van der Meer die er onze aandacht vraagt. Zeker zou het de moeite waard zijn, eens een beschrijving van al het werk van den Delftschen sfinx te beproeven, en daarin zijn ontwikkeling stap voor stap na te gaan, zooals hij van den kleurlievenden maar nog onzekeren schilder van de Diana in het Maurits-huis, over de van kleurfeest uitschaterende en van schildering schitterende Koppelaarster in Dresden heen, langs het glansrijke Gezicht op Delft en het schier klassieke Straatje bij Six, zich inbindt, om in een geserreerder, planmatiger schikking en schildering steeds meer het uitgelaten-picturale te ontvlieden.

Het interieur in het Rijksmuseum uit de collectie Mes-schert van Vollenhoven, kon dan als staal gelden, hoe hij zoodoende tot een heldere, strakke, op rechte lijnen getrokken formule van gezet en zuiver schilderen kwam, waar men even iets te onbewogens, bijna koels in zou kunnen zien, doch waar hij zich een stelligen grondslag in verwierf, op welke zijn laatste werken, en vooral misschien het blauwe vrouwtje bij van der Hoop, rustig in ongeëvenaarde heerlijkheid ontbloeden.

Het Frankfortsche schilderij moet uit die periode van

zich straf inbinden zijn. Het is dan ook van belang, niet om er de volle schoonheid van Van der Meer, maar wel om er zijn latere formule nader uit te begrijpen. Alleen de partij van de landkaart met de dofzwart ebbenhouten lijst tegen den grauwen wand is bijna op de hoogte van den meester op zijn mooist. Maar het geheel is niet muzikaal afgedoft, niet zilverig doorglansd, zooals de mooie Van der Meers, die aandoen, alsof zij uit fijngewreven parestof waren geschilderd. De rythme ontbreekt en de methode ligt bloot. Men merkt te zeer het bewust en angstvallig vermijden van al wat zwier en volheid is. En per slot maakt het schilderijtje nog het meest den indruk van een koele, straffe, bedachtzame onderschildering, die of zoo is blijven staan, of door een latere algeheele afpoetsing van de wellicht rijpere bovenlaag weer in haar nuchterheid te voorschijn is gekomen.

Zooals ik reeds gezegd heb, is Pieter de Hooch in de Städtelsche collectie niet vertegenwoordigd, want het woonvertrek met de op den rug geziene vrouwefiguur er in, dat vroeger op zijn naam stond, moet toch wel werkelijk van Pieter Janssens wezen. Het is de Heer Hofstede de Groot, die in 1890 voor het eerst met deze toeschrijving voor den dag is gekomen, en ronduit gezegd, ik heb vroeger niet geloofd dat hij gelijk had. Men was juist omtrent dien tijd aan het op andere namen overschrijven van meer stukken, welke men altoos voor de Hoochs had gehouden. Het Binnenhuis met de vrouw die haar kind kamt, dat in 1885 door Bredius in zijn kleinen catalogus van het Rijksmuseum nog aan den meester zelf werd toegeschreven, hield deze zelfde geleerde kort daarna, zich op een uiterlijk distinctief van den Heer de Stuers bazeerende, voor een Boursse, terwijl men het toch in 1892 weer tot de Hooch terug moest brengen. Zulke dingen stemmen licht tot twijfel bij nieuwe gewaagd schijnende attributies. Maar wat nu het Frankfortsche schilderij aangaat, na het herhaalde malen te hebben opgenomen, mocht ik het stuk zeer onlangs eens goed van den wand en in de hand bekijken, en bij die gelegenheid kon ik toch wel constateeren, dat de schildering anders is dan ik die bij eenigen de Hooch nog heb gezien. Maar ik zou daarom

volstrekt niet willen zeggen dat, gelijk ook Prof. Weisz-äcker in zijn overigens voorbeeldigen catalogus aanneemt, het werk a priori van zooveel minder waarde is, dan dat van den bescheiden kamerdienaar van Justus de la Grange zelf.

En dit blijft mij dan ook in de beschouwingen, die de Heer de Groot aan het schilderij wijdde, de fout toeschijnen, dat hij den door hem aan den dag gebrachten kunstenaar, wel verre van, zooals in zulke gevallen pleegt voor te komen, hem tot iets heel bijzonders te willen maken, veeleer onderschat heeft. Janssens wordt door zijn wederoproeper gekleineerd tot een handig maar slaafsche namaker en bovendien een op het over-kunstige uit zijnde decadent, terwijl ik, althans op dit en het fraaie Münchener schilderij afgaande, niet wel anders dan een in waarheid bewonderenswaardig artiest in hem kan zien, die nog slechts te meer komt bewijzen, hoezeer onze zeventiende-eeuwsche schilderschool rijk aan dichters van het onbewuste is geweest.

Het is nog niet mogen gelukken veel over het leven van Janssens aan het licht te brengen, maar wel waarschijnlijk is het toch, dat hij tot die vergeten burgers heeft behoord die gedurende den tijd, dien zij van een nederig beroep konden vrijmaken, stil in hun hoekje hun lied hebben gezongen. Zooals de Hooch huisknecht, en Esaias Boursse varens-gast was, zoo schijnt Pieter Janssens zooveel als muzikant of speelman te zijn geweest.

Wat nu zijn specialen trant betreft, wanneer zijn sujetten al zeer verwant zijn aan Pieter de Hooch, zoo schijnt zijn schildering — in München zoowel als in Frankfort — vaster uitgestreken, kompakter dan de zijne. De hand is bij Janssens niet zoo gevoelig, de streek is op het plankerige af, de toon is niet zoo geurig omwademd, er gaat niet zulk een zachte schijn van uit. Maar evenmin als de Hooch versnipperd hij zich of hangt hij aan een onderdeel: evenzeer is hij een geheel-aanschouwer. En als zijn poëzie misschien minder teeder, minder koesterend is dan die van de Hooch, zoo zou men haar wellicht ook straffer en bijna nog statiger kunnen noemen.

De tamelijk ingewikkelde compositie van het Frankfortsche schilderij is in elk geval (wat zou men de figuur van de vegende vrouw, die onder een hoogst bekwame overschildering verborgen zit, graag mee willen zien) met groote ongezotheid opgelost, en niets wat hem verder blijkt dan zich vooropdringende schilderknaphed. Het bij uitstek rechtlijnige samenstel is toch, en ofschoon hij de fijngenuanceerde slagschaduwen kraakhard schildert, van een rijker dommeling dan vaak zij bereiken, die het op de mollige afronding bijzonder aanleggen. Van bindende saus is geen de minste sprake; elken toon heeft hij gebroken en getoetst, en toch munt het geheel door strakke klaarheid uit.

En opmerkelijk bij die vaste en stellige behandeling van het interieur — vooral het in het spiegeltje weerkaatste brok tegelvloer is onbegrijpelijk direct en ongesausd gedaan — is, dat daarbuiten lucht en geboomte toch zoo luchtig lokken en suizelen. Bij het kijken naar dat groene gewadem is het, alsof men de blaren achter de vensterspijlen zal zien verschuiven wanneer men het hoofd wat wendt.

Daarbinnen zijn de lichtvallen en slagschaduwen en reflexen, bij een, men zou zeggen zakelijke nauwkeurigheid, met de grootste soberheid doorvoeld, — het feesten van een krinkelend zon-gespeel is er subtiel maar rustig uitgesponnen. De zon danst en kriebelt en spat vonken op den gladden tegelvloer en geeft een weerslag op den stucwand, en zet de nabuurschappelijke voorwerpen in een gedempten luister, — maar wat al te licht een geestig spel zou worden blijft bedaagd, de eenvoud van het gansche houdt zich prachtig staande, het plechtig geheime leven der dingen wordt in zijn stille waardigheid niet overstemd maar geacompagneerd, dat kleur, licht en verdeeling van toon in innige totaal-expressie blijven samenstemmen tot trouwe harmonie.

Welk een voldoening, in den gezetten kopieerder des dagelijkschen levens een fijn doordringer van het geestelijke, en in dezen schilder van de oningewikkeldste soort, op zijn manier een poëet en een wijze te mogen begroeten.

1903.

NEDERLANDERS EN ENGELSCHEN IN GRAFTON GALLERIES TE LONDEN.

IN de Large Gallery een groote, pompeuze Rubens, zoo Veronese-achtig mogelijk, met brokken er in, die Delacroix verrukt zouden hebben: een van de belangrijkste stukken van den Vlaamschen titan, die men in Engeland vindt. Maar ik heb pas te Mechelen de Wonderbare Vischvangst van hem gezien, en de familjare bravour van Rubens lijkt mij in dat gloedrijke schilderij toch eigenlijk wel boven heel den princelijken pronk-Rubens uit te wimpelen. Het portret met den Heer met de valk door Rembrandt, dat aan den Duke of Westminster behoort, is ons van de Amsterdamsche Rembrandt-tentoonstelling gemeenzaam gebleven. Minder bekend is een Portret van een kortgeknipten man, dat Bode omtrent het jaar 1635 gezet heeft, maar hier in het licht het jaartal 1637 blijkt te dragen. Het is dan ook, wat houding en mise-en-cadre betreft, (zelfs de stoel is dezelfde) bizonder nauw verwant van den Eleazar Swalmius van datzelfde jaar, die in het Antwerpsch museum hangt, maar die toch heel wat volkomener in zijn soort is. De kortgeknipte man doet tusschen de Halzen, waar hij bij hangt, wel erg zwaar van verfbehandeling aan; men voelt het worstelen met de materie, en de handen zijn bepaald pummelig geschilderd. Alleen op grooten afstand gezien slaat hij de Haarlemsche schilderijen weer door het getoover van zijn pikante lichtkracht. Maar de kroon van de hier aanwezige Rembrandts spant stellig het welbekende portret van de Oude dame uit 1661, dat de schat van Lady Wantage uitmaakt. Als het werkelijk dezelfde vrouw voorstelt, die ook in de National Galery hangt, is zij in dit kleiner schilderij toch oneindig dieper gegrepen. Door wondere wademen

van schemer en van geheim is Rembrandt hier doorgedrongen tot in de dieper woelsels van menschenleed en menschen-trots, en er is om het gelaat heen van deze eenvoudige vrouw een luister, die boven alle schilderkunst schijnt uit te stralen.

Frans Hals is vertegenwoordigd door drie portretten uit de vroegere collectie-Maurice-Kann. Zonder te zeggen dat het van zijn alder-aldermooiste zijn, kan men ze toch als voortreffelijke specimina roemen.

Het portret van den man is van toon diep verzadigd zonder zwart te worden, van tenue uitmuntend, en, hoewel van expressie juist niet bijzonder, toch wakker, breed en knerpnd van gezonde rassigheid. De vrouw, van hetzelfde jaar 1644, en van ongeveer gelijke afmetingen, is tegen een overeenkomstigen achtergrond, uit bronsgroene grijzen eveneens stevig geboetseerd, en schijnt er wel een pendant van te zijn. Schitterender is de zoogenaamde Burgemeester, die tusschen hen hangt. Elk zijn stijl. Het zou geen pas hebben gegeven, de delikate, koel-smachtende vrouwen uit de achttiende eeuw te schilderen gelijkertwijze als Hals er dezen lodderoogig welgedanen, blozenden bolleboos op lapte. Ook is deze dikkop niet van zulk een luchtige zwierigheid als de lachende Officier in de Wallace-collectie. Maar met dien vroolijken fellen wijnblos, die hem aan de Mansbuste van 1633 uit de National Gallery verwant maakt, vertoont zich deze vleezige Breero-gast guller, plezieriger en kunstloozter dan zijn gracieuzer kornuit, en zooals hij daar van boven dien plooiakraag uit ons aangluurt, staat hij los en zeker voor onze oogen, lachend om al onze zorgen.

Nog maar een paar Hollanders heb ik te vermelden als zeldzame juweelen. Ten eerste den Soldaat met het lachende meisje van Vermeer, het kostbare bezit van Mrs. Joseph. De saamgetrokken lichtkracht van dit zoo geserveerd geschilderde pracht-stukje is enorm. Toen het, jaren geleden, nog in de collectie-Double was, kwam er iemand, zoo vertelde Thoré (1866), de kamer binnen, en „alla regarda derrière le tableau pour voir d'où venait ce merveilleux rayonnement à la fenêtre ouverte.” De kern van de anecdote is begrijpelijk. Nooit zijn toonverhoudingen van een kamer

met invallend licht krasser en zuiverdr voldongen dan in dit kleine doek. Het is niet zoo zilverig en gelijk uit gestampte parelen als Vermeers laatste, meest gelouterde werk. Maar de kwaliteit in zichzelf is daarom niet minder. Veel mooier is het b.v. dan de Dame aan het spinet uit de Nat. Gallery, die teerder is, maar inderdaad wat gefatigeerd. Vooraan in de middenperiode van Vermeers kunst blinkt dit rijp fonkelende stuk van Mrs. Joseph uit als iets hoog en volkomen bereikts.

Het kleine stukje van Vermeers leermeester Carel Fabritius is iets nóg zeldzamer. Zijn leermeester . . . wie er ooit aan een onmiddellijk verband tusschen beider kunst getwijfeld mag hebben, niet hij, die dit allermerkwaardigste, vóór deze nog nooit tentoongestelde, schilderijtje mocht aanschouwen. De sterke verkorting, de eigenaardige, welgewikt ongemeene afsnijding, de voorkeur voor het mooie van muziekinstrumenten, en de doordrenktheid van zuiver geobserveerd daglicht, dat alles is het, waarin men hier zoo kennelijk den trait d'union tusschen Fabritius en de kunst van Vermeer kan speuren. En voor Fabritius zelf is het paneeltje blijkbaar karakteristiek. Zijn medeleerling bij Rembrandt, Samuel van Hoogstraeten, roemt de kracht van zijn vroegeren makker in architectonische perspectieven. Het eenige tot ons gekomen werk van zijn hand nu, waar men die kwaliteit in kan waardeeren, is dit stukje, dat ook op nog andere wijze met den Fabritius, zooals Hoogstraeten dien doet kennen, strookt. Als „grondwet en regel van wel te ordineren” namelijk, laat Hoogstraeten in zijn boek Fabritius dit definiëren: „De edelste natuurlijkheden te kiezen, en bijeen te schikken.” Woord voor woord schijnt dat voorschrift in Fabritius' Instrumentenkoopman vervuld.

De stof, die zeer direkt uit de natuur genomen werd, is toch van de edelste uitgelezenheid, en aan het bijeenschikken van de verschillende deelen der onverwachte compositie is de meest verfijnde kunst van schikking besteed. Ik zal het hoogst eigenaardig afgesneden stukje, met den in zijn winckeltje tusschen muziekinstrumenten peinzenden man op den voorgrond, en het prachtige klare gezicht op het Delftsche

grachtje, met de ranke Nieuwe Kerk in het verschiep, niet beschrijven, want het zou mij niet mogelijk zijn, door een in woorden nateekenen van het verrukkelijke geval, te doen uitkomen, hoe vervuld van blanke mijmerij en stille glorie dit pronkstuk der allerbeste Hollandsche schilderkunst inderdaad in de herinnering leven blijft.

Men heeft in deze Large Gallery ook twee groote staatsieportretten, beide beeltenissen van de bekoorlijke Genueesche Markiezin Brignole-Sala. Hoe mooi overigens de groote portretten-serie van Van Dijcks hand moge zijn, die Lord Lucas sinds eenigen tijd aan de National Gallery in bruikleen heeft gegeven, zulke Genueesche portretten van hem zijn toch nog pikanter en aristocratischer. En bij het zien der twee vorstelijke beeltenissen dezer jonge vrouw laat het zich begrijpen, hoe de overlevering in de afgebeelde onwillekeurig een nauwer relatie tot den schilder dan die van bloot een model heeft willen zoeken.

Nog een belangrijk aandeel van de zoowat honderd hier bijeengebrachte schilderijen vormen de Engelsche portretten uit de achttiende eeuw. De zes Reynolds en zijn bijna allen ongewoon. Twee groote gezelschapstukken van zijn hand, beide leden der Dilettanti Society voorstellend, zijn verbazend bekwaam, — vol en eenvoudig van vleeschschildering: te vol, te eenvoudig, te goed geschilderd misschien . . . en te leeg. Dat kan men van het dubbel-portret van Lord Ashburton en diens zuster niet zeggen. Hier is wel de ware schilder van de Engelsche zelfbewustheid aan het woord, en de schitterende colorist die Josuah Reynolds somtijds zijn kon tevens. In zijn soort moet het schilderij als een meesterstuk gelden. De beeltenis van Laurence Sterne (hoe vervuld het stuk er ook uit ziet, dit laat zich toch onderkennen) is misschien nog beter in een bepaalde lijn, en dan wel in een lijn, waarin men Reynolds zelden aantreft. Hier had de schilder oog voor nog wat anders dan den rang, de waardigheid, de tenue, hier vatte hij ook den geest van zijn fijner besnaarden sitter, zooals hij ook elders den eigen aard van dien ongelikten beer van geleerdheid, die Dr. Johnson was, zoo onvergetelijk heeft uitgebeeld.

Het mooie profil-portret van Lady Fitzpatrick doet van nabij denken aan de Lady Seymour en de Mrs. Robinson, beide eveneens van Reynolds' hand, en uit de Wallace-collectie bekend. Maar in dit genre althans wordt hij hier als elders door zijn sensueel begaafder mededinger Gainsborough wezenlijk overtroffen. Diens kittig portret van Miss Tyler vooral is verrukkelijk. Het is zonder iets van Reynolds' nadrukkelijkheid en volmaakt van verfijnde gratie. Het is niet zoo schitterend misschien als Reynolds op zijn best wel kan wezen, maar het is geestiger en suaver. Het is deftig en dertel tegelijk. Er is iets in van het delicioze der blonde en zilverige pastorale van Watteau, die er bij in de buurt hangt, met iets van het met fellen gloed in de vingers geschilderde, dat de schetsen van Rubens aan de overzijde kenmerkt. Het is als een feest van geurig wimpelende tinten, het is als het ritselen van kostelijke zijde, en de vloeiende trillingen van kleur en lijn in dit smeltende schilderij doen inderdaad aan den wegvliedenden toon van vedelsnaren of aan het verre klinken van een schoone vrouwenstem denken.

Ja waarlijk, er is in zulk werk een grondtoon, die met het schoon van sommige begenadigde zangers overeenstemt.

Voor mij, ik koester een vreeze voor het opgemaakte, het dikwijls te opzettelijke van de opera. Er is een bont tooneel, er is beweeg van koren, dan komt er een verschuiving, — de prima-donna treedt op, zij zal haar meesterschap doen hooren, de beroemde aria wordt in spanning verwacht. Zij zet zich in postuur, houdt haar adem in, men voelt het gewichtige van het oogenblik, totdat het komt, met volle emfase...

Maar onlangs hoorde ik in een boeiende opera een jonge Italiaansche. Ik voelde als gewoonlijk iets benauwends bij haar verschijning. Nu zou het komen en het moest mooi zijn. Doch hoe was dit! Men merkte nauwelijks haar inzet. Het kwam zonder nadruk. Men wist niet wanneer zij was begonnen te zingen. Er was een eenvoud alsof zij voor zich zelve, zonder zich om hoorders te bekommeren, vol, sleepend en vrij de melodie naneuriede, die zij lang liefhad, — of zij van binnenuit zong, uit dieper ader van rijker schat.

Zóó is de schildering, waardoor Gainsborough in zijn beste werk bekoort. Zoo is deze gratie-lievende achttiende-eeuwer. Zoo is ook in andere lijn de lustig-exacte Hals van den Burgemeester, en zoo is in dieper zin de wonderduidende Rembrandt van het Oude-vrouweportret. Voor kunstenaars als hen is er gefluister van schemering in het lichten van den dag en in de voorbijgaande verschijning glans van eeuwig beweeg. Zij zijn niet te plotseling vervuld, zij zijn niet met een schok bewogen. Zij vermogen hun aandacht saam te trekken, zonder de deining in te boeten van den droom. Zij putten uit rijker bron dan den indruk van het oogenblik. En in wat zij beeldend ons bieden, is achter de trekken van het concrete, weerkaatsing van voller weelde en van verder licht.

1909.

OUD-HOLLANDSCHE SCHILDERIEN IN DE VER- EENIGDE STATEN.

IN de sterk groeiende ontwikkeling van den nieuw-Amerikaanschen lust tot verzamelen van oude Hollandsche kunst is de tentoonstelling, welke verleden winter, ter gelegenheid van de Hudson-Fulton-feesten, te New-York werd ingericht, een eerste en gewichtige mijlpaal geweest.

Niet dat zij een complete revue gaf van wat de Staten thans aan oud-Hollandsche schilderijen bezitten. Geenszins. Twee van de grootere privaatverzamelingen hielden haar licht zelfs geheel onder de korenmaat. Ten eerste, die van de niet zeer toegankelijke Mrs. Gardner te Boston, die daardoor aan de tentoonstelling o. a. naast de vijf andere, deels kostelijke Vermeers, welke deze te genieten gaf, een zesde staal van diens meesterkunst onthield. En ten tweede, die van de Erven Yerkes, welke reeds opgeschreven was om onder den hamer te komen en die sindsdien o. m. eenige opmerkelijke Rembrandts, een vroeger veelbesproken Aert de Gelder, een grooten en twee delicioese kleinere Halsen, en een fraaien Steen weer in andere handen liet gaan. Voorts exposeerde advocaat Johnson te Philadelphia maar een dertiental stukken uit zijn, juist van oude Hollanders zoo uitmuntend voorziene, collectie, en zond Mr. Altman te New-York na opening der tentoonstelling alleen een zestal, zoo pas door hem verworven, schilderijen, terwijl hij zijn grootste schatten bij zich thuis hield. Maar met dat al was deze tentoonstelling luisterrijk en heeft zij opeens algemeen het bewijs kunnen leveren, dat de Amerikaansche verzamelingen meê-tellen en deugdelijk meê-tellen in de wereld-collecties van oud-Hollandsche kunst, — en dat de fable convenue, als zou men in de nieuwe wereld vooral valsche oude meesters en

trash aantreffen, voor goed naar het rijk der fantasie behoort te worden verwezen. En wät er van de Hudson-Fultonfeesten in rook moge zijn vergaan, niet de herinnering aan de zoo uitgelezen, zoo wel geordende en zoo voortreffelijk gecatalogiseerde verzameling, welke het Metropolitan Museum eenige maanden lang heeft mogen herbergen.

Wil men, — al is het niet juist een retrospectieve detailbeschouwing over deze tentoonstelling die ik schrijven zal, — wil men een kort begrip van wat er zooal was? Eenige heel goede van Goijens, een paar kapitale Salomon Ruydaels, twee fraaie Jan van de Capelles, een fijne Simon de Vlieger, enkele Jan Steens van kwaliteit, twee Dirk Halsen van het eerste water en een serie Cuyps, een stevige Philips Koninck, een Judith Leijster van belang, een delicate Metsu, een kurieuze Potter, een in zekeren zin wondere Terburch en meer of min fraaie specimina van Jan Verspronck, Van der Helst, Ferdinand Bol, de Van de Velde, van Beijeren, Willem Kalf, van der Neer, Berchem, Pieter de Hooch, Van der Heijden en Ostade . . . , maar verder was de schoone collectie van honderdenvijftig stukken vooral een expositie, en een schitterende, van Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, Jacob van Ruysdael en Hobbema.

Hobbema en Ruysdael, welke een verwantschap en welk een verschil. Intieme vertrouwden van een peinzend buitenleven zijn beiden, maar Ruysdael is ingehoudener, soberder, deftiger, gebondener, stugger ook misschien, strenger en somberder zeker, en stouter daarbij nog van statige lijnen-werking: majestueuzer. Goede, ernstige, verheven Jacob van Ruysdael, die in het uitgestrekte de innigheid van het beslotene kon leggen, — uw mooiste watervallen zelfs, vol strakke verzadigdheid soms en vol hooge droomerijen, zijn ons toch zoo lief niet als die rustiger tafereelen, waarin gij van de schoonheid van zwijgend zich strekkende lage landen, die een strak gevoel van veilig honk geven onder de hooge welving van statige wolkenpluimen, eens en vooral het hoogste lied gezongen hebt.

Maar was Hobbema, ofschoon misschien minder doorgaand meesterlijk, en stellig min veelzijdig van motieven, niet vaak zachter vertrouwend en hartelijker? Lag er niet warmer

gemurmel, inniger tinteling, lag er niet meer tjuikende teerheid, meer slurpen van het landelijke in zijn blonder tafereelen? Hoeveel is er in zijn werk van de geuren van bosch en boerderij! Maar vooral welk een gevoel voor vegetatie, welk een gekriuw van boom en tak en twijg en blad! Ja, boven alles beheerscht hem het sentiment van boomen en gewassen, aan de aarde ontspruitend, in de lucht ademend, en waartusschen een geest van goedheid en vertrouwen woont.

Vermeer was een wonder. Is het denkbaar zoo koel, zoo rechtlijnig, zoo overlegd, zoo berekend te zijn, en daarbij zoo edel, zoo teeder smeltend, zoo ontroerend! Waar het lijkt of hij de doorschijnendheid van zuivere waterverf, bij het doffe van pastel, aan de precieuze vastheid van email heeft gehuwd, bereikt hij in het afgedoft-koelgrijze een loutere kleurdoordrenktheid, als tot welke niemand anders hem zelfs ooit nabij gekomen is. Zijn eenzame kunst is als een zacht zilverblauw parelige zeepbel, die hij de tijden liet doorzweven, dat wij bestendig haar schoonheid mogen aanschouwen in zijn vlekkelooze werken.

En eindelijk Hals en Rembrandt, . . . kom, laat ons het bekennen, de laatste heeft dingen, waarom men hem weleens zou willen loslaten, waarom hij ons soms zwaar en smake-loos lijkt, — een overhoophaler en een wroeter, die ons op honderd omwegen met opzet de delices van een schoone voordracht wil onthouden. Hals daarentegen kan men betrappen op zwakke momenten, op mistastingen of mislukkingen misschien, maar niet op wanhopige worstelingen en moedwillige schipbreuken. Als hij ten volle zijn palet, zijn kwasten, zijn humeur en zijn dreef in de hand heeft, en zijn geweldige durf met zijn ongeëvenaarden smaak gelijk opgaat, schildert hij vlak, koel, sober, maar alsof hij met gratie de fleuret zenkt: direkt en snedig, strijk-en-zet maar vloeiend, grijs maar bloeiend van toon, spaarzaam met omgangen en toch vol relief, tintelend en toch zonder ophef, met een zelfbeheersching, die bij dien gewaanden losbol dubbel verbaast, — leukweg meesterlijk. Zie zulk een genoglijken en zachtelijk uitdagenden vrouwekop met de kwiek twinkelende oogen onder de fraai geteekende wenkbrauwen, den lichte-

lijk snuivenden neus, den ademenden spot-mond en de plezierige wangen, — zie de in schitterend zilvergrijs luchtig en lieber, maar met de grootste zekerheid neergestreken breede kanten kraag, — zie de beide vast en dartel gebooste mooie handen, makkelijk neêrgeveleid in den schoot van dien ruim en kittig geschilderden rose rok. Zie, hoe die welvarende en overmoedige vrouw jongensachtig schrijlings op haar stoel gedraaid zit, makkelijk en toch zóó of ze dadelijk weer vroolijk wil opwippen, en zie hoe heel die kleurfeestende figuur ritselt en glinstert van jong en pulseerend leven. En zweer dan met mij, dat de meêsleepende meester Hals toch wel de baas van alle op lenigheid van prachtige verve beluste schilders is geweest.

Maar ziehier nu een andere jonge vrouw, door Rembrandt geschilderd, — een jong meisje misschien veeleer. Zij is niet heel mooi van figuur, niet heel fraai van houding, niet heel bijzonder, ja tamelijk nuchter, althans hoogst bescheiden getooid, en haar trekken zouden op zichzelf eer plat dan aantrekkelijk te noemen zijn. Haar heupen zijn breed, haar ellebogen staan kruik-oor-achtig naar buiten, haar handen schijnen moê van werken. Zij houdt het lijf ietwat gebukt, en ofschoon men haar vlak van voren ziet, zijn haar oogen verlegen afgewend. Men zou haar uitdrukking bijna onheimelijk kunnen noemen. Schoon is alleen de wijze waarop het haar is ingeplant en uit het jonge voorhoofd opwaarts kruift.

Doch met wat vrome verdiepthed. welk bevend ontzag en als door welk een waas van grootsche deernis heen heeft de schilder dit met de oogen dolende wezen aangezien. Zoo zij niet aanvallig is wordt de peinzende verschijning toch op eigen wijze indrukwekkend. Haar boerschheid erlangt iets verhevens en haar linkschheid wordt monumentaal. De schroom, waar zij zich stil onder voelt, maakt haar plechtig. Er gaat door het gelaat van dat vreemde, vreugdelooze meisje een glimp van hooge, droef-zachte gelatenheid; in en om haar broeit zulk een sfeer van raadselen, en rond haar waart zulk een miraculeuse schijn, dat heel die duwend en schuivend en tastend en himphampend zoo grootsch geschilderde figuur het vragen en dulden in zich gaat dragen

van gansche geslachten en een wezen wordt van andere orde. Is het dat misschien, wat Rembrandt alleen langs omwegen bereiken kon, en hebben de vrouwen van Hals met haar lachen en haar koozen, met haar spotten en haar belle tenue wel begrip van de schaduw-runen van zulk een menschenbeeld, dat angst, troost, twijfel en verzoening heeft opgenomen in een zeldzamer en dieper glans van heerlijkheid?

Doch ik ben afgedwaald en wilde alleen doen uitkomen dat, wanneer een andere Rip van Winkle, wat minder mak, wat meer verlangend, geen ouderwetsche dorpeling, maar in New-York goed tehuis, en bij geval de kunst beminnend, een volle eeuw later dan, doch naar den trant van Washington Irvings held, slaperiger gedachtenisse, weder vijftieng jaar lang in een bergbed van de barometrische Kaatsbergen betooverd had gelegen, zulk een herleeft negentiende-eeuwer dan zeker wonder zou hebben opgekeken, indien hij verleden winter plotseling in het Metropolitan Museum de oogen had mogen opendoen. Men leeft in Amerika snel, en heel wat nieuwe factoren hebben er zich in den laatsten tijd in het verkeer en het gemeenschapsleven doen gelden. Maar de ontwikkeling der kunstliefde is niet het minst verrassende verschijnsel in het doen en laten van de Nieuwe Wereld. En wie een kwart eeuw geleden voorspeld zou hebben, dat men in onze dagen binnen New-York een tentoonstelling van oude Hollandsche schilderijen uit Amerikaansch bezit zou inrichten, zóó goed van gehalte en zóó rijk van afwisseling, als men er misschien in geen der landen van Europa, althans niet in die van het vasteland, had kunnen saambrengen, wel die zou waarschijnlijk enkel ongeloovige gezichten om zich heen hebben gevonden.

Hoe kort is het nog maar geleden, dat al wat wij van Rembrandt kennen, in Europa te vinden was, en thans reeds heeft men, als ik den tel niet kwijt ben, een kleine tachtig van zijn schilderijen in Noord-Amerika te zoeken, en het zijn geenszins de mindere stukken die over den oceaan gingen. In een enkele privaat-collectie, als de voortreffelijk gearrangeerde van den heer Altman te New-York alleen

al, vindt men er een statelijke rij van elf te samen, die nagenoeg alle van eerste kwaliteit, en waaronder enkele zelfs van markante beteekenis zijn. En als men voor de groote Haarlemsche Regenten- en Schuttersstukken een slag om den arm houdt, kan men op het oogenblik Frans Hals in de Vereenigde Staten nog wel zoo goed leeren kennen als in eenig ander land ter wereld.

Naar een in Europa algemeen geldende opvatting moet men dit alles betreuren, en ik treur op mijne wijze oprechtelijk meê, — maar ik weet niet of de gronden waarop anderen het doen, wel alle juist een scherpe toetsing kunnen verduren. Zeker, ik blijf er bij, dat het de Hollanders leelijk heeft gestaan, toen zij in een achter ons liggend tijdperk hun schoonste kunstwerken, veelal uit onverschilligheid, uit hun handen hebben gegeven, en dat wij, telkens als het geval zich voordoet, er voor behooren te vechten, om nog bizonders te redden wat er te redden valt. Want het staat naar mijn gevoelen vast, dat het verre de voorkeur verdient, wanneer men de groote werken der kunst kan genieten in de sfeer zelve waarin zij ontstaan zijn, en ik ben er in elk geval blij om, dat wij, al is het meer door geluk dan door wijsheid, zooveel juist van de hoofdwerken onzer zeventiende-eeuwers nog in ons land hebben mogen houden. Maar zooals de zaken er nu eenmaal toe liggen, en bij de geweldige koopkracht van het buitenland tegenover het daar niet tegen opwegende behoudvermogen van ons kleine gewest, zullen wij er ons wel op moeten voorbereiden, dat het overgebleven vlottende gedeelte van ons nationaal kunstbezit op den duur ook nog voor een groot deel over de grenzen zal gaan. In die onafwendbare conditie nu echter, is het eigenlijk al van weinig gewicht, of de schilderijen, die wij losgelaten hebben en nog zullen loslaten, in Moskou, Petersburg of Buda-Pest, dan wel in New-York, Chicago of Philadelphia terecht komen, want, — en daar komt het op aan — de meening dat in de Nieuwe Wereld de relatie tusschen het kunstwerk en zijn bezitter zooveel koeler zou zijn dan zij het gewoonlijk in de Oude Wereld is, behoort nadrukkelijk herzien te worden. Ik geloof graag dat er Amerikanen zijn, die een schilderij

van kwaliteit enkel willen bezitten om er bluf meê te kunnen slaan, en die innerlijk aan de schoonheid er van ten eenenmale vreemd blijven. Maar, zoo zou ik willen vragen, is dat alles bij ons dan zoo onweersprekelijk veel beter, en loopt er niet een sterke dosis naïef fariseïsme onder, wanneer de Europeaan er op smaalt, dat juist de Yankee onze kunstschatten enkel opkoopt omdat ze duur zijn, en dat de mooie schilderijen daarginds, wel verre van in een warm hoekje terecht te komen, in den tocht van koelen speculatie-lust komen te hangen? Er zal, dit staat wel vast, nog heel wat Oceaanwater moeten verdampen en weder neerdruppen, vóór de oude beschaving het recht zal hebben zich in deze aan hare jongere zuster ten voorbeeld te stellen, — en ik voor mij zou al heel tevreden zijn, wanneer verzamelaars van de deugdelijke en beminnelijke soort, als die van b.v. den heer Johnson te Philadelphia, die met zooveel liefde en oordeel een zoo omvangrijke modelcollectie heeft saamgebracht, ook in Europa anders dan met een lantaren te zoeken waren.

Neen waarlijk, de willekeurigheid, waarmede de schoonste openbaringen der beeldende kunst ten slotte aan enkel de meest bezittenden en begeerenden worden toebedeeld, treft hier zoo vaak als elders, elders niet vaker dan hier, en het is al opvallend onbillijk, juist Amerika alleen de schuld van dat euvel te willen geven. Gemakkelijker ook is het, zich er aan te ergeren of er verdrietig onder te voelen, dan er een middel tegen aan de hand te doen. Want het ideaal van de publieke musea als koude logementen voor al wat kunst is, blijft toch waarachtig ook maar een bedenkelijke oplossing geven. Wat mij betreft althans, ik zie één mooi schilderij honderdmaal liever in de eigen kamer van een man die er gelukkig meê is, dan dat ik een heele zaal vol schilderijen in een openbaar kunst-weeshuis van harte genieten kan.

Maar in elk geval, en aangezien de zaken nu eenmaal zoo staan, dat men ons daar ginds over de zee in kracht van geld en van dien evenredig begeeren, verre de baas blijft, zullen wij voorshands het best doen, om er ons zonder mokken bij neer te leggen, wanneer wij, om onze kennis van en ons inzicht in oude Hollandsche kunst te verruimen, ons

voortaan de moeite van een rustkuur heen en terug op een comfortabelen steamer zullen hebben te getroosten.

Een reisje naar Amerika is juist geen hellevaart. Het uitgegroeide Nieuw-Amsterdam mogen wij niet als een vijand beschouwen. Het water is altijd Hollands beste vriend geweest. En meer dan eens hebben de onzen van ver over de zee een heilzame verjonging meê naar huis gehaald.

1910.

OUD-HOLLANDSCHE SCHILDERIEN IN BERLIJN.

DE Kaiser-Friedrich-Museums-Verein te Berlijn had gedurende de maand Mei, in de zalen der Akademie aan den Pariser-Platz, een tentoonstelling ingericht van kunstwerken, die door de leden dezer Vereeniging sedert 1909 verworven werden. Alleen in een stad als New-York waarschijnlijk, zou de oogst aan kunstschaten, over een zoo korte spanne tijds, nog rijker blijken te zijn dan die, welke de Berlijnsche verzamelaars thans als nieuwe buit konden vertoonen. De wijze, waarop Bode en zijn staf de koopkracht van de liefhebbers uit de Duitsche hoofdstad hebben weten te leiden, is inderdaad bewonderenswaard.

Hoofdschotel der tentoonstelling boden de zeventiende-eeuwsche Hollandsche schilderijen. Maar ofschoon Rembrandt met niet minder dan tien nummers en Vermeer door een beroemd schilderij vertegenwoordigd waren, kon men er deze twee grootsten uit de school geenszins in hun volle kracht genieten. Van den eersten zou men liever alléén het aan Markus Kappel toebehoorende, fameuze zelfportret uit zijn sterfjaar te bewonderen hebben gekregen. En van den laatste vermag het veel geroemde groote stuk uit de verzameling van James Simon toch op den duur niet voluit te behagen. Natuurlijk biedt het enorme kwaliteiten van vastheid en verzadigdheid te waardeeren. Maar het fijn dooradelde, dat de beste werken van Vermeer kenmerkt, zoekt men in dit soliede schilderij eigenlijk tevergeefs.

Twee vrouweportretten van Frans Hals daarentegen waren uitmuntend. Vooral het groote, de levensgrootte beeltenis van Catharina Roosterman geb. Brugman, dat weder aan Markus Kappel behoort. Het stelt een onplezierig snuffelneuzige juffrouw voor, in een weinig bijzondere houding.

Maar welk een baas van een schilder, die haar aldus voor onze oogen doet leven! Hoe is het mogelijk, bij het uitstellen van zooveel pronk zoo rustig, bij zulk een uitdagenden overmoed zoo ingehouden en zoo delikaat te zijn. Hoe kan men, — dus vraagt de verbaasde toeschouwer zich af — in dien sober zilverigen grondtoon zoo kleurig en zoo krachtig, bij dermate een stevigheid zoo vloeiend en zoo bloeiend schilderen. Wie heeft ooit, met zulk een niets uit den weg gaande uitvoerigheid in kant en parelen en zijdepatroon, zoo breed en zoo lustig, zoo schitterend en zoo vanzelfsprekend weten te zijn. En toch vindt men hier niet alleen veel meer polsslagen dan zwier, maar ook veel meer eenvoudige objectieve weergave van het onmiddellijk waargenomene dan wel virtuositeit.

Een jonge vrouw van de hand van Jan Verspronck uit de collectie Paul von Schwabach is simpeler, maar vooral niet minder warm-trouwhartig. De schildering is positief op het kale af en bijna tam. Nochtans broeit dit portret van heimelijkheid. De ietwat receptmatige voordracht van het schier monochrome schilderij wordt door dat vermogen beheerscht, waar de Haarlemsche school zoo sterk in was, om tegelijkertijd snedig en summier te zijn. Maar men vergeet heel die degelijke schildering om de door alle Hollandsche plompheid heen zoo apart-sierlijke houding, men vergeet per slot de kunst om de treffende uitbeelding van het raadselrijke vrouwtje, dat onze aandacht zoo wonderlijk gevangen houdt.

Ik dorst de Dame met de dienstmaagd van Vermeer als minder volkomen signaleeren dan waar zij wel voor staat aangeschreven. Evenzeer schijnt mij dit met het vermaarde Zieke kind van Metsu het geval, dat uit de collectie-Steengracht in die van Oskar Huldshinsky kwam. Het zieke kind pozeert op den schoot van de moeder, die er volstrekt niet werkelijk mee begaan is, en wier handen onbegrijpelijk poover geteekend zijn. Het opvallende vermiljoen van den onderrok der vrouw is zoo weinig een hooge noot uit een akkoord, dat men, door het met de hand weg te houden, in stede van iets te missen, het geheel aan harmonie voelt winnen. En ten slotte is het pikante van het gansche relief

overal gesteund door omgetrokken schaduw-accenten, die toch wel wat goedkoop zijn, en die men b.v. Terborch ganschelijk ziet versmaden,

Terborch is waarlijk delicioos. Zijn kaartspelend gezelschap uit de verzameling-Kappel biedt — althans wat het op den rug geziene vrouwtje betreft — iets van zijn allerbeste kunstvermogen. Het is in zulk een partij, alsof men het dons van een perzik over alles ziet uitgespreid. Maar de juffer, die tegenover haar zit, is niet op die hoogste hoogte — en het kleinere stukje uit de collectie Huldshinsky mag stellig meer als een volkomen vlekkelooze en volmaakte Terborch beschouwd worden.

Het sujet is op zichzelf weinig aantrekkelijk. Een geheel van terzijde genomen slungelige meid van het schaapachtige gezichtstype, dat Terborch wel meer schilderde. Wijkend voorhoofd, lodderige oogen, domme mond, wegglopende kin. Maar let, naast het ongekend soepele der subtiële teekening, op den vollen adem der teedere kleuring. Het inkarnaat is mollig blank, het donzigst in den hals. In het blonde haar heeft zij een goud en bleek-rood hairlint en die heller noot keert even weer in de lippen. Haar jakje is van een zeldzaam, donker citroengeel, zooals men dat bij orchideeën vindt, en er loopen aan den binnenkant strepen langs van een groenig muisgrijs, dat in het keurslijfje lichter en iets blauwer weeromkomt. De lange wijde hemdsmouwen zijn welig wit, met schaduwshakeeringen zoo teer als het stof van een vlindervleugel. En die bescheiden boeket van door-drenkte tinten geurt zacht uit tegen een rimpelloos effen grond, niet van zwart, maar men zou zeggen van donker fluweelgrijs: uit dien toon, dien Manet wel achter zijn bloemen uitstreek. Het geheel is als geblazen en toch vast van gehalte, zweemend achter een milden sluier, doch volmaakt tastbaar. De mooiste Vermeer is niet delicateser. Alleen, bij den grooten Delvenaar voelt men de trotsche esthetische formule van iemand, die zich onder den ban der eeuwige schoonheid weet, terwijl men bij Terborch aan een epicuristischen natuur-vereerder denkt, die op argeloozer wijze bij de schoonheid te gast ging.

Er waren meer exkieuze kabinetstukken in de zalen der Berlijnsche Akademie geëxpozeerd. Zoo: een met de grootste vastheid van gevoel voor verhoudingen en voor toon uitgebouwd kerkinterieur van Emanuel de Witte, — een vrouwtje dat op haar bed zittend de kousen uittrekt, terwijl het hondje zich in haar kussen nestelt, van Jan Steen, dat, in een klein bestek, heel het onnaspeurlijke uitbeeldingsvermogen van dezen durvenden dichter der Comédie humaine vertoont, — en dan, onder de Jacob van Ruisdaels, een weidsch exemplaar van zijn Gezichten op Haarlem, en een kleiner, eveneens panorama-achtig Landschap met korenveld: straf, zijwend en statig, zooals deze eenzame alleen het vermocht.

Met Jan van der Heijden kan men het minder goed vinden, wanneer men zich pas aan den Haarlemschen peinzers heeft mogen overgeven. Er is in zijn zuiverheid iets netjes-Zondagsch. Glanzende wolken en keurige reflexen in kantig geteekende schaduwen van altoos gave huizen geeft hij meesterlijk mooi en weldoend weer. Maar hij is atmosfeerloos en zulk een schilderijtje van Potter als de Avondrust van den landman, uit de collectie Kappel, dat men óók opgeprikt zou kunnen noemen, is evenwel doorademd, en wat Van der Heijden nimmer bereikt, het is verteederend en verzoenend. Het brandende flegma van dezen kinderlijken en grooten goudzoeker is, waar hij op dreef komt, van een waarlijk ontroerende welsprekendheid.

Van Goyen is veel meer los van de tastbare wereld. Zijn kleur is nergens gekleurdheid, zij is gehalte. Hij doet vormen opdoemen uit het zweemende — en in het bescheidenste gamma weet hij warmte, wijdte en weligheid uit te drukken, — hij boetseert in de zilte lucht zelve. Maar zelden is hij zulk een poëet als in dat teer gedragen groote landschap van 1643 uit de collectie Alexander Frey. Hier is hij parelig-lichtend, popelend stil en toch van een waarlijk Turneriaanschen zwier. In zulk een meesterwerk ziet men zijn gevoel voor het luchtige en vluchtige, voor het tintelende en wimpelende van het Hollandsche waterland wijder uitwieken tot een hoogmelodius en doorluchtig geworden ivresse visuelle.

1914.

SCHILDERIJEN VAN JOHANNES VERMEER IN NEDERLANDSCHE VERZAMELINGEN.

WAT aan levensbizonderheden van Johannes Vermeer bekend is, volstaat niet om ons een beeld van den mensch of van zijn loopbaan te geven.

Wij weten dat hij in 1632 te Delft geboren werd en er in 1675 stierf. Tamelijk zeker was hij leerling van Carel Fabritius, die zelve een leerling van Rembrandt was. Aangezien Fabritius, hoewel reeds in 1647 te Delft woonachtig, daar eerst in 1652 lid van het Sint-Lucasgilde werd, kan Vermeer moeilijk vóór dat jaar bepaald zijn scholier zijn geweest. Vermeers leertijd zou dus, in aanmerking genomen, dat hij zelve reeds op het einde van 1653 als lid in het Gilde werd opgenomen, al zeer kort vallen, wanneer men niet mocht aannemen, dat hij eerst ook nog bij een anderen meester had gewerkt. Bij wien dan, valt echter uit niets op te maken.

Toen hij, reeds gehuwd zijnde, in het Sint-Lucas-gilde kwam, kon hij zijn entréegeld van zes gulden niet betalen. Breed had hij het toen dus blijkbaar niet. In 1655 moest hij tweehonderd gulden leenen. Negen jaar daarna genoot hij intusschen genoeg aanzien bij zijn kunstbroeders, om den nog jongen schilder tot Hoofdman van het Gilde te doen kiezen. Van het jaar daarop is de notitie van den Franschen reiziger De Monconys, die bij den meester in het atelier geen enkel werk van zijn hand vond, doch een stuk met maar één figuur er op bij een Delftschen bakker zag, waarvoor deze 600 livres betaald had, — zeker een zeer aanzienlijk bedrag voor dien tijd. De eigenaar was misschien wel dezelfde bakker Hendrik van Buijten, die na des meesters dood, als borgstelling voor een schuld van 617 gulden, twee schilderijen

van zijn hand aanvaardde. Uit verschillende, door Obreen en Bredius opgedolven, akten blijkt, dat de schilder vaak in finantieele moeilijkheden verkeerde, maar ook, dat erfenissen van meer of minder belang, meestal van de zijde zijner vrouw, hem dan telkens weder wat op de been hielpen. Wanneer men hierbij overweegt, dat bij zijn sterven, hij zijn weduwe met acht kinderen en in zorgen achterliet, dan zou men zeggen, dat het leven van dezen verdiepten schilder nu juist geen toonbeeld van zorgelooze rust kan zijn geweest. Maar toch, hoe weinig zeggen al zulke uiterlijke omstandigheden omtrent iemands eigenlijke zijn!

Het eigenlijkste van zijn wezen is ons gebleven in zijn kunst, van welke de verzamelingen in zijn vaderland, die acht van de ongeveer drie dozijn bekend gebleven schilderijen van zijn hand bevatten, ons een schoon overzicht gunnen.

De Diana en hare gezellinnen in het Mauritshuis behoort ongetwijfeld tot het vroegst bekende schilderwerk van onzen Delftschen Van der Meer, en in zijn schoone gerythmeerdheid van lijn en zijn diepe kleurenpracht kan men het als een rijke ouverture op heel de edele kunst van den meester beschouwen.

Tot nog maar kort geleden heeft men er, vreemd genoeg, en voornamelijk wel omdat het onderwerp zoozeer van de sujetten der andere werken van Vermeer verschilt, geen werk van den grooten Delvenaar in willen zien.

Doch in 1901 dook in den Londenschen kunsthandel een tamelijk groot schilderij op, voorstellende Christus bij Maria en Martha, dus eveneens een onderwerp dat sterk van Vermeers gewone sujetten afwijkt, en dat niet alleen de duidelijke naanteekening van den Delftschen meester draagt, maar ook over het geheel, meer dan de Diana, verwantschap met de Koppelaarster te Dresden vertoont, welke Vermeer, blijkens de dateering, in 1656, dus op vierentwintig-jarigen leeftijd, schilderde. Kurieus is, hoe de uitgestrekte hand van Christus bijna gelijk in houding is met die van de jonge vrouw op de Koppelaarster. Dit schilderij, dat in de collectie Coats of Skalmorlie Castle in Schotland kwam, vormde nu

den schakel, waarmee de Diana voorgoed in het vroegere werk van den Delftschen Vermeer kon worden ingelijfd.

Trouwens, Vermeer was ook in zijn overige schilderijen niet zoo afkeerig van mythologische, figuurlijke en bijbelsche sujetten als men dat oppervlakkig zou kunnen meenen. Men weet dat hij een allegorische voorstelling van het Nieuwe Testament in de gestalte van een vrouw schilderde, en op een ander doek laat hij een meisje voor de Faam pozeeren. Onder de stukken voorts, welke men aan de wanden van de door hem uitgebeelde vertrekken ziet hangen, vindt men een overwinnenden Amor, een Verloren zoon, een Vinding van Mozes en een Kruisiging, terwijl men in zijn nalatenschap ook nog een Veronica aantrof.

Maar wanneer men het stuk nu eens niet enkel als de behandeling van een sujet, maar zuiver als een uiting van schilderslust kan zien, vertoont de Diana in kiem bijna al de elementen, die de dooradelde kunst van Vermeer zouden kenmerken.

Duidelijk spreekt er die trek uit naar welgeordenden bouw van lijnen, welke zich bij hem tot zoo eigenaardig strakken stijl mocht ontwikkelen. De hoofden laat hij droomerig bukken, zooals hij dat ook elders gaarne doet. Een bij de Hollanders overigens zelden voorkomende, en voor hem karakteristieke neiging tot het profiel is hier duidelijk merkbaar. En zelfs toont het neergehurkte meisje, dat Diana de voeten wast, niet alleen in haar streng van ter zijde genomen zijn, maar ook in haar mooie type zelve, zulk een gelijkenis met de Brieflezende jonge vrouw te Dresden, dat men zich bijna geneigd voelt achter beide figuren het zelfde model op verschillende leeftijd te zoeken. En wat de donker gekleurde en zeker al heel weinig Italiaansch getinte figuur betreft, die in het tweede plan staat, deze toont nauw verwantschap met de eigenaardig gestelde dienstmaagden op de schilderijen bij James Simon, in het Rijksmuseum (De Brief) en bij Beit te Londen, — terwijl de aparte keuze om een der figuren op den rug te laten zien, eveneens in Vermeers smaak thuis behoort. Er staan mij dadelijk niet minder dan vier figuren op even zoovele van zijn belangrijkste stukken voor den

geest, die vlak van achter genomen zijn. En terwijl in het algemeen de zin om een inniger bekoorlijkheid van stil zich bewegende figuren uit te beelden, door deze kompositie van vijf in zich zelf gekeerde vrouwen heenpopelt, treedt Vermeers bijzondere lust om zich te vermeien in zeldzame verfijningen van kapsel en hoofdtooi, hier al ten duidelijkste aan den dag, gelijk ook de zachte, kiesche sensualiteit der met opgestroopte mouwen uitgespreide armen, die van de vrouwtjes is, welke hij later in zijn binnenkamers zette.

Maar dan vooral de kleur, de klare, klinkende kleur, die Vermeer als geen ander deftig wist te verwerken, hoe treft zij ons in dit juichende schilderij! De saamvoeging van gloeiend rood, blauw, oranje en citroen-geel van het latere Gezicht op Delft, en ongeveer in dezelfde volgorde van sprekendheid, is ook het kleurengegeven van de Diana.

Zeker, er is meer golving van lijn, meer uitbundigheid, meer zich laten gaan in dit jeugd-schilderij dan in de rijpere, zoo wijs saamgetrokken composities van den meester. Maar die hooger kwaliteiten bereikt zelfs iemand van zijne gaven niet opeens, en ook in het schitterende stuk van de Dresdensche Koppelaarster is daar nog luttel van te bespeuren. Toch is de gekartelde silhouet van de boompertij op den achtergrond van de Diana niet zoo vreemd voor Vermeer, als men op het eerste gezicht zou meenen. De in de breedte genomen landschapstukjes, die in zijn binnenkamers aan den wand hangen, vertoonen — men denke aan het Concert te Boston en den Brief in het Rijksmuseum — inderdaad slechts variaties op ditzelfde thema. En wat de kleedij der vrouwefiguren aangaat, al is de lijnenvol over het geheel wijd en bijna zwierig, de plooiing van het roode jak en den blauwen rok van de figuur naast de Diana trekt onmiddellijk zelfs op den strakken stijl van schilderen in zijn rijpste kunst.

Zoo had Vermeer dan met dit vroege werk reeds veel van zijn bijzondere eigenschappen, indien al niet geheel uitgesproken, dan toch doen kennen. Men vindt er de deftigheid zijner zinnelijke waarneming in, zijn fijne keuze voor samenhang van lijnen, zijn zin voor ongemeene houdingen, en bovenal zijn edele, klare kleur. Maar wat men er nog niet

in vindt, wat men bij een zeer jong schilder, die veel eigens te verwerken heeft, nooit dadelijk in hooge mate zal aantreffen, en waarin juist hij zou leeren uitmunten boven allen, dat is de lichtende kracht van zijn werk.

Die lichtende kracht vindt men in hooge mate in het groote Dresdensche schilderij van de Koppelaarster, dat van helheid schatert. De vierentwintig-jarige kunstenaar maakt zich met dit tegelijk ruige en smeltende brok luministische schildering, waar geel, rood en roomwit zoo stout in samenjuichen, opeens en ten eenenmale vrij van het palet zijner voorgangers en tijdgenooten. Het was een verruiming, een verlustiging, een nieuw en zeldzaam hoogtij-feest. In den halftoon van de rijk afwisselende Hollandsche schilderkunst was het, alsof er plotseling een venster wijd open werd gezet, waar licht en versche lucht nu welig en verfrisschend door kwamen binnenstromen.

Doch er sprak uit dit franke schilderij, dat een daad en een overwinning was als weinig andere werken uit de groote Hollandsche school, een uitbundigheid en ongebondenheid, die nog verre lagen van het eigenlijke, waar Vermeers kunst op aanstuurde. Het schitterende van die klare, lichtende kleur weer te veredelen en te verinnigen tot grooter bezonkenheid van gehalte, het spel van lijnen en vlakken saamtevatven in eenvoudiger band, niets los te laten loopen, maar alles zich harmoniesch te laten oplossen in een vast en bij uitstek deftig akkoord, daar was het, dat deze hartstochtelijk verdiepte minnaar van het volkomene zijn verbazingwekkende schildersgave op zou concentreeren tot elken prijs. En in die lijn is het Melkmeisje, vroeger in de collectie-Six, thans in het Rijksmuseum, een nieuwe, belangrijke stap.

Aan het breed-sappige in den schrijlings verlichten kop, zou men misschien den scholier van Fabritius kunnen voelen, gelijk de witte muur achter de meid van dezelfde stof schijnt, waaruit de grond van diens heerlijke Puttertje in het Mauritshuis geschilderd werd. Maar overigens, welk een ten volle uitgesprokene eigenaardigheid in dit van onderwerp zoo sobere, van schitterende kleur-rijpheid zoo rijke schilderij. Op de Dresdensche Koppelaarster is de verf bruisend aangebracht,

in de lichten schijnt de volle brei soms uitgezakt. Hier is de olieverf welbewust stijfstaand gekneed en om zoo te zeggen afgepolijst, en aldus tot een kostelijker materie geworden. In gelijke mate is de compositie beheerscht, precieus en vast. Er zijn er, die gezegd hebben, dat Vermeer maar een matig compositieur zou geweest zijn. Inderdaad is hij in zijn *mise-en-scène* karig, op het steile af. Maar juist daarin openbaart zich zijn zeldzaam meesterschap. Hij verbaast ons niet door het zichtbaar schikken en verwerken van velerlei, maar een enkele eenvoudige figuur schildert hij zóó, dat zij ons tot een monument wordt van teerheid en kracht. Bij het brood, de mand, de kruik en de kan, hoe tastbaar ook uitgebeeld, denkt men niet meer aan gewone zaken, hij puurt er een schoonheid uit, waardoor dat keukenstilven tot de verleidelijkste specie wordt. Zonder eenig merkbaar recept, zonder nawijsbare formule, zonder dat men ziet waar hij nadruk legt, waar hij weglaat, waar hij saamvat, geeft hij, onder den schijn van een letterlijk afbeelden, in die heerlijke bijeenvoeging van geel, blauw, groen en rood, door zilverblank omlijst, een hooge synthese van het schoone dat daar schuilt in warmte van leven en licht.

Het Gezicht op Delft uit het Mauritshuis moet, vanwege den kleurenrijkdom en de malschheid, wel ongeveer uit dezelfde periode zijn. Het vermoeden, dat het nog niet heel veel later dan 1656 mag worden gezet, wordt versterkt door de naamtekening, die aan die van de Dresdensche Koppelaarster nabijkomt. Maar Vermeers liefde tot rechtlijnige beslotenheid, die in zijn vroegere schilderijen nog niet viel op te merken, treedt in dit glorieuze stadsgezicht helder aan den dag. Verkortingen zijn er haast niet, — men ziet vlak op de poort, vlak tegen de lange daken, de vensters spreken weinig tusschen de vlakke muurmassa's, in welke, bij al de fonkelende doorspektheid, overal de grootste gebondenheid betracht is. Doch in die rustigheid van glans en lijnen ligt een feestelijke gloed besloten, een gloed van in de gretigste kleurenliefde gebrande tonen, meest uit rood, oranje en geel. Het zijn weelden van baksteenrood en baksteen-bruin met dobbelsteenen van zandsteen en pleister-grijs gelardeerd, —

en de daken zijn van granaatrood of leiblaauw of in de zon verhelderd garnalen-oranje of zelfs hel citroen-geel, en heel de stad is door een regenbui, die nu voor een malschen zonneshijn plaats gaat maken, met rijken glans overplensd. En boven het zalmkleurig schuimende voorplan van den zandigen rivieroever, waarop een der figuren levendig wit-gemutst, geel-gejakt, blauw-geschort is, — boven het straf-spiegelende, maar even met een koelen weerschijn bescheerde water, — boven die tastbaarheid van strak omlijnde huizen en heiningen en bruggen en gebouwen met stijve torentjes, welst zich dan het deinend email van een met groote zwanendonzen wolken bewolkten, blanken hemel.

Het zou oppervlakkig zijn, alleen omdat het met dit Gezicht op Delft de eenige twee bekend gebleven stadsgezichten van Vermeer uitmaakt, aan te nemen, dat het Straatje uit het kabinet-Six daarom ook tegelijkertijd met het grootere stuk uit het Mauritshuis moet zijn ontstaan. Integendeel is er reden genoeg om te gelooven, dat Vermeer het eenige jaren later schilderde. Waar bij het Gezicht op Delft de schildering zwaar, bijna druipend en op vele plaatsen, gelijkertwijze als bij het Melkmeisje, kruimig, of zelfs gedopt is, daar ziet men op het Straatje de verf dun en egaal uitgestreken. Maar ook de kleur is, hoewel niet minder diep, toch minder schaterend, ingezogener, grijzer, effener. En evenwijdig daaraan gaat het verschil, dat ook de compositie veel minder weidsch, bezonkener, soberder, meer gecompriimeerd is. De manier waarop dat vlakke plan van den rustigen voorgevel van het oude Gothieke huis aan twee kanten in de lijst verdwijnt, is verwant aan de wijze, waarop hij in zijn stemmige binnenkamers de landkaarten bij voorkeur door het kader zal laten afsnijden.

Wat hier verbazender is dan bij het Gezicht op Delft, dat is het vooral niet minder doordringende, sterk levende, overtuigend boeiende in de schildering van een zooveel eenvoudiger gegeven en bij een zoozeer beperkter gamma. Want het gegeven, dat is hier niet een statig zich ontplooiende stad aan een open rivier, maar enkel een paar fragmenten van bescheiden gevels aan een stukje stille straat. En het

koloriet, dat is niet het vol akkoord van een hooglied op den blijden luister van Hollands rijkste natuurschoon, maar het is de grondtoon van uit sijpelende kleur getrokken weligheid, die hier afgedoft is tot grijzer harmonie.

Een nootje citroen-geel klinkt enkel even in het mouwtje van de naaiende vrouw aan den drempel. Wat blauw klaart alleen op in het tipje boezelaar van de vrouw aan de tobbe, want zelfs het brok azuur in de lucht is tot blauwgrijs verijnd. Maar verder wordt dit allerdeftigste schilderij als kleurtoneel vooral gedragen door het gedempte wijnmoer-rood van dien ouden gevel, dat door het bloed-lak van het eene openstaande luik nog dieper wordt gesmoord, al staat zijn sonoriteit verder ook rijk verhoogd door het vale groen en het geelbruin der gesloten luiken, het rijpe grijs van de voegkalk, het spontieuse blonde brons van het keienstraatje, het loodkleurig satijn van de bewolkte lucht, en bovenal door het heerlijk email-wit van de hoog gestucte gevelplint.

In het verdere werk van Vermeer is er één schilderij, dat ongeveer in denzelfden tijd als het Straatje moet zijn ontstaan, en wel omdat, terwijl des meesters naamteeken geleidelijk sterk verandert, dit het eenige stuk is, waarvan de signatuur geheel met die van het Straatje overeenstemt. Het is het vrij groote schilderij van het Slapende meisje uit de kollektie-Kann. En op andere wijze laat zich dit werk weer in een groep van eenige verdere Vermeers zetten. Er zijn namelijk verschillende voorwerpen, die op een aantal van zijn schilderijen telkens weer voorkomen. En nu kan men moeielijk aannemen, dat een schilder, wiens smaak zich bovendien voortdurend sterk evolueert, in een tijdsverloop van twintig jaar, dezelfde uitgesproken voorkeur voor juist dezelfde dingen behoudt. Het ligt in de rede om te meenen, dat de stukken waarop diezelfde zaken voorkomen ook in een zelfde periode van zijn kunstontwikkeling mogen worden geplaatst. En dan vinden wij een witte kruik, een schaal met vruchten en een schuinstaanden stoel met gesneden koppen en een leeren rug, waarin ruitvormige figuren geprest zijn, niet alleen op dat Slapende meisje, maar verspreid ook o.a. op de Lezende Dame te Dresden, den Soldaat met het lachende

meisje uit de collectie-Joseph, de Coquette te Berlijn, het schilderij te Brunswijk en het Meisje met de fluit bij Jhr. De Grez te Brussel, terug. Dit laatste stukje nu, vertoont weer een hoofddekseel, dat zwart gestreept is op een eigenaardige wijze, zooals ook op het Dresdensche stuk de mouw van het vrouwtje en zooals op het Atelier te Weenen het wambuis van den schilder dat is. Het is daarom, dat naar ik meen, dit laatste schilderij, dat ook in de naamteekening nog niet het straf geconstrueerde karakter vertoont, hetwelk de signatuur op de geheel systematiesch in elkaar geschroefde composities of op de stukken van een voluit parel-grijzen toonaard draagt, — het is ook daarom, dat de schilderij van het Atelier waarschijnlijk nog in de middenperiode van Vermeers kunst moet worden geplaatst.

Dat Atelier nu, vertoont wat de voorstelling van het interieur betreft, weer sterke overeenkomst met het schilderij, dat de Heer Bredius aan het Mauritshuis in bruikleen gaf, en waarop een vrouw gezeten is, die het Nieuwe Testament voorstelt. Dezelfde balken zoldering, dezelfde vloer met groote gemarmerde tegels, dezelfde diepte van vertrek, hetzelfde groote gordijn links, dat in beide gevallen over een schrijlings geplaatsten stoel heen hangt, en op het Weensche stuk een groote landkaart, op het Haagsche een groot schilderij op gelijke wijze aan een bovenhoek oversnijdt. Als het Nieuwe Testament een signatuur droeg, zou het ongetwijfeld dezelfde als dat nog niet geheel saamgevatte naamteeken van het Atelier wezen.

Maar terwijl het in veel geheel denzelfden stempel vertoont als het beroemde schilderij te Weenen, doet het wat de figuur betreft daarvoor verre onder. Maakte Vermeer het stuk op bestelling en à contre-cœur? Ik elk geval viel het, wat de geestelijke beteekenis betreft die het moest hebben, geheel buiten zijn aard. En uit de allegorische vrouw, op een soort van troontje gezeten, en met een van haar bloote voeten op een wereldbol gestut, terwijl zij de hand op het hart drukt en de oogen ten hemel slaat, is, wat uitdrukking betreft, niet veel anders dan een larmoyante tooneelspeelster geworden. De ontegenzeggelijke waarde van het uit blauw,

brons, blank en ebben-zwart summier geschilderde werk, ligt in de wijze waarop de Kruisiging van Jordaens in den achtergrond is gedaan, in het goudleeren schut daarnaast, in het blauwe lint, waar de spiegelbol aan hangt, in den aardkloot, en bovenal in het overheerlijke brok gordijn, dat voor het kostelijkste werk van den meester niet onderdoet.

Op de schilderij van den Brief uit het Rijksmuseum vindt men weer denzelfden vloer van groote gemarmerde ruittegels, hetzelfde goudleer, en hetzelfde gordijn, die men op het Nieuwe Testament aantreft. Het is echter alles veel meer saamgedrongen en alles is veel kantiger geconstrueerd, zooals ook het naamteeken hier in een drukletterformule is gevat.

Er is in dit stukje iets, dat niet altoos behaagt. Het systeem wordt hier merkbaar, en iets, wat men bijna koud zou noemen, blijft in het effect niet uit. Vergelijkt men een schilderijtje als dit met het werk van Vermeers stad- en tijdgenoot, die misschien zijn makker was, Pieter de Hoogh, dan treft het, hoezeer deze onschuldiger, hartelijker, vloeiender was. Vermeer kent niet diens warm gewaasde, wonderlijk wademende twijfelschaduw, of trouwhartige sfeeromschrijvingen, of luwe lueurs, noch het zachte feesten zijner vriendelijk sprankelende lichtkoestering. Maar hij was in zijn eigenst wezen wel zeer wars van dat dommelige, schuivende, hij zoekt welbewust het rijk-staande, het gezet-bezonkene, en wanneer hij daarin al minder warm mag aandoen, zoo is zijn kunst trotscher, schooner, van hooger stijl dan die van zijn zachteardiger gildebroeder.

Dat hij tot het versterken van dien stijl zichzelf voortdurend bleef aangorden, bijna zou men zeggen zich geweld aandeed, daar geeft de buitengewone, gewilde strafheid van den Brief een merkwaardig getuigenis van.

De Brief is niet overal blij van kleuren en zilverig, de tusschentoonen zijn zwaarder, een enkele maal op het bruine af. Maar het zoeken naar vlakke plans en strakke lijnen is hier zeer overwegend, en dit zoozeer, dat een geconstrueerde architectuur-teekening nauwelijks steiler zijn zal dan het samenstel van dit mozaïek-achtige schilderijtje. Bij de kap van den schoorsteenmantel is iets houderigs, iets gestopts

zels niet vermeden, en bij den schier receptmatig ingevulden tegelvloer zou men haast vragen, of hier een laatste glanzende afwerking is uitgebleven. Maar het vaste wit in muts, halsdoek en voorschoot van de meid is tot een buitengewoon edele specie geworden, — maar de linksche, heel in toon vallende muur met de landkaart is zoo allervoortreffelijkst van kwaliteit, — maar de concentratie van de kleurenboeket: geel, blauw, wit en ree-bruin, is zoo sterk en gekuischt, dat men hier in zekere lijn toch van een absoluut bereiken moet spreken; en stellig worden naast dit, als de gepolijste breuk van een edelsteen aandoende werk, ongeveer alle schilderijen, die men er bij in de nabijheid zou brengen, tot een aspect van onbeslistheid en slapheid veroordeeld.

In de welverzorgde helderheid van binnenhuizen als dit, is iets, dat ons aandoet als het smakelijk keurige van een welgewreven kabinet, als de prikkelende geur van versehe linnen lakens, of meer misschien nog als de gave glans, die aan glad geglazuurd porcelein, of aan dat mooie aardewerk eigen is, waar de stad van Vermeers inwoning een wereld-roep om verwierf. Wat hem over het algemeen in het intérieur als stoffe boeide, is dan ook vooral de verkwikkende rechtgeaardheid van het strak betimmerde, door koele, witte stucwanden rustig beslotene, door heldere vensterruiten heen blank en ruim verlichte, met gave marmeren tegels bevloerde, met deftige, zorgzaam onderhouden meubels sober gestoffeerde, en door bedachtzaam zich bewegende en kraakzindelijk gekleede menschen bewoonde Hollandsche huis.

Wit gewassen en net gevouwen, Is een sieraat voor de vrouwen, luidt een oud mangelplank-rijmpje, waarmeê Vermeer kon hebben ingestemd, al wist hij van al het kleinlijke dat aan dit ideaal vast was, ten volle vrij te blijven. Ofschoon zeer verschillend van de kunst zijner land- en tijdgenooten, is hij in dat alles meer Hollandsch dan één van hen. Niet voor niet is de uitdrukking voor het begrip schoon in ons taaleigen met die voor proper saamgegroeid. Zoo valt het wezen van Vermeers schoonheidsdrang van zijn onleschbaren dorst naar het zuivere, gepaste, kantige en welgeordende niet te scheiden. Onwillekeurig komt dit zelfs uit

op de voorstelling van dit schilderij. Bij geen ander schilder ooit zal men zich den kamerbezem, de bij het binnentreden van het vertrek door de meid uitgeschoten muilen, de linnenmand en het naaikussen, zoo wel zien voegen in de omgeving van een tegen goudleer uitkomende, in hermelyn en zijde gekleede, en met paalen omhangen luitspeelster. Uitgelezen deftigheid en burgerlijke netheid kunnen bij Vermeer hand in hand gaan, omdat heel de proverbiale Hollandsche properheid zelve bij hem verheerlijkt werd tot een stouten stijl van geestesadel en poëzie.

Moet men nu, daar dit schilderij als wijze van schilderen zoo vèr als denkbaar van het werk zijner jeugd af staat, aannemen, dat men zich daarom ook een zoo groote spanne tijds als mogelijk tusschen de Koppelaarster van 1656 en dit werk heeft te denken, en behoort de Brief derhalve tot Vermeers allerlaatste werk te worden gerekend? Er zou veel voor te zeggen zijn en toch gelooven wij het niet. De evolutie van Vermeers werk laat zich ook nog anders denken dan in een rechte lijn.

Wanneer men zich het Lezende Vrouwtje uit de collectie Van der Hoop in het Rijksmuseum — en er is alle reden om dit te doen — als het hoogst en zuiverst bereiken zijner kunst mag denken, hoe kan dan de Vermeer, die op zijn vierentwintigste de Koppelaarster schilderde, tot deze teere volkomenheid zijn geraakt? In de eerste plaats zeker door zich van het uitbundige, schitterend-picturale in te binden tot de tucht van grooter ingetogenheid. Over het Melkmeisje, het Gezicht op Delft en het Straatje heen, kan hij dan tot die uiterste consequentie van rechtlijnig inlegwerk, tot dat summum van strakheid, dat bijna hardheid is, gekomen zijn, waarvan de Brief mee het sterkste type is. Maar dan is het zeer aannemelijk dat, nadien hij aldus den brio van voordracht en de losse kwast totaal had overwonnen, hij zich op die bij uitstek vaste basis weder teeder heeft kunnen ontplooien. Van de in Nederland aanwezige schilderijen van zijn hand zou men dan het Meisjeskopje uit het Mauritshuis en daarna het Lezende vrouwtje uit het Rijksmuseum in die lijn logiesch kunnen zien volgen.

Dat Meisjeskopje is even vast, even positief, even ingehouden als het zoo bij uitstek kantige Amsterdamsche stukje, maar er gaat een oneindig grooter beking van uit. Wat in den Brief bijna hardkleurig aandoet, is hier, bij even groote stevigheid van houding, tot stille doordrenktheid van zilvergrijs geworden. In het saamvattend afdoffen van gebroken geel, wit en blauw is het effect niet verarmd, maar verinnigd. Meer haast dan in één anderen Vermeer, zou men kunnen zeggen, dat het uit stof van gestampte paarden saamgesmolten schijnt.

Evenals reeds bij den Brief, is de specie vlak, nergens kruimig gedopt. In den blauwen hoofddoek, in de oogen, in het raken van de lichtwang tegen den grond is de grootste kracht vlak naast het sterkste licht gebracht, zonder dat dit het effect van zachte uitgestrekenheid benadeelt. De teekening van dit over den schouder kijkend kind met den min of meer Turkschen hoofdtooi van dien korenblauwen doek is fijn maar summier, — in het witte stuk neerhangende doek is des schilders zin voor rechtlijnigheid nog eens gevierd.

De schildering die groot en edel is, schijnt tegelijk sidderend en vast, bewogen en vrij van alle spel, kras en zacht, als de zuivere dessin in het fulpen stof van een vlindervleugel. Het lichtplan van het gelaat is als blozend ivoor, de schaduw van het vleesch is schuivend koel, en de halftonen zijn van afgedoft amber. Het modelé is zonder diepsels, teer als de schaduwzweven in een rozeblad. Maar twee dingen spreken in dat week gelaat van zoo ongemeenen snit, spreken meer dan de groote peerparel die aan de kleine oorlel hangt. Het is de mond van robijnen lippen, die begeerig geopend ligt als een bedauwde bloemknop, en het zijn de groote, donkergrijs brandende iris-ballen, die zwemmen in een roomig wit: het is het rustig vragend kijken van die twee wondere kinderoogen. En koel, zuiver, fijn en sterk als de uitdrukking van die oogen, ligt heel dat kostbare kopje tegen dien dof-donkeren fond, zoo als een troostende ster, die in den diepen, wijden nachthemel staat te pralen.

Al wat dit kopje aan dooradelde fijnheid bevat, en al het teerste wat uit heel het werk van Vermeer valt saam te

puren, komt dan nog eens boven in het Lezende vrouwtje uit de collectie-Van der Hoop in het Rijksmuseum.

Van het smijdige zien wij hem dan hier ten einde gegaan naar het bevend-zuivere, van het weelderige naar het deftig-stille. Het rijke geel van vroeger dagen is ingezogen in een warm gecitroneerd grijs. De krachten concentreeren zich in vlakke plans van stemmig ebbenzwart. En het edele blauw alleen, in zijn tegenstelling tot het koel-warme, donker-ivorige, draagt de zachte kleurenpracht van het geheel. Voornamer en meer gekuischt dan dit blauwe vrouwtje is er nooit geschilderd, en heel de eenvoud van Vermeers zonde-loozen schoonheidszin ligt er uitgesproken in de gave op-gelostheid van dit teergeklonken motief.

Rustig bespiegelend en huiszittend moet deze onverzette-lijke parelvisser van het rijpste en gaafste métier zonder twijfel zijn geweest, maar anders dan zoovelen uit de school, die hunne schilderijen vol geduld hebben gekoesterd en ge-veleid, vindt men hem overal groot, nergens huisbakken. Zelfs niet in wat hij voorstelt. Het moge er in zijn koele besloten kamers veilig en behagelijk uitzien, benepen, enghartig of van de wereld afgesloten voelt men zich er niet gestemd. Er hangen kaarten aan de wanden, die van wijder land-streek, misschien van koene tochten vertellen, of schilderijen, die getuigen van een ruimer eruditie. Bovendien komen er brieven in en er gaan epistels uit, en in achteloozen sleur worden deze geenszins gelezen noch geschreven. En wan-neer zijn mooie vrouwtjes zich niet met zulke puntige corres-pondentie of bij geval met het fijne kokette kantwerken on-ledig houden, vermaakt het haar, zich naar den uitgelezensten trant op te schikken, zich in heur verrijnden tooi victorieus te vertoonen, of zich fijn behaagziek het hof te laten maken, of wel, zij verpoozen zich met zang en snarenspeel. En met de weldoende klaarte dier vertrekken, waar geen dikke lucht of warrigheid van raadsels hangen, doch waar een sfeer als van ether door heentintelt, moet kalme, edele muziek, zoo denkt men zich, wondervol hebben gestemd.

Maar terwijl men zich hem toch ongestoord ziet afgeven

met een leven van stille, bescheiden handelingen, woont er in het picturaal gehalte zelve zijner werken een onmiskenbare hoogte van innerlijken trots, — ofschoon van heelerhart aan het familiaar concrete te kost gaand, heeft hij in zijn klare uitbeeldingen, naar den geest iets van het absolute vastgelegd.

Bij anderen, voorzeker, voelt men den pols onrustiger slaan, maar er zijn vele wegen der schoonheid, langs welke men tot het verhevene naderen kan. Vermeer deed het nu eenmaal langs den weg van het klare, rustig geordende, het ingetogen kleur-heldere, het eenvoudige, maar uitgezochte samenstel. Nooit heeft de liefde tot het uitnemend zuivere, tot het onvermengd volkomene, in de Hollandsche kunst hooger doel bereikt dan in zijn schilderijen. Zijn werk is het kristal onzer zeventiende-eeuwsche schilderkunst. En van dezen zeldzamen schilder, die in het glanzend weefsel zijner bevend geëmailleerde verflaag, van het licht wel de hooge weelde gaf, maar die in die weelde de rustige majesteit van een waarlijk epische kunst heeft gelegd, van hem mag men zeggen, dat hij tegelijkertijd misschien de meest Hollandsche en de meest Grieksche der oude Hollanders is geweest.

1908.

DE SATER BIJ DEN BOER VAN JAN STEEN.

MET den roem van Jan Steen is het een wonderlijke zaak. Geen schildersnaam misschien is, althans ten onzent, zoo populair als de zijne. En ook buitenlandsche schrijvers hebben zich veelvuldig met hem bezig gehouden. Nochtans: minder blijkbaar dan aan de meesten zijner genooten heeft men aan hem een blijvend houvast gevonden. Twee persoonlijkheden van zoo wijd uiteenlopend vizier als Josuah Reynolds en Heine hebben beide hem met Rafaël in één adem genoemd, en de een zoowel als de ander bedoelde daarmee den hoogsten lof. Zijn mannelijke en machtige stijl zou bij Sanzios teekening passen, meende de eerste. En de tweede zegt ronduit, dat hij den Leidenaar voor even groot houdt als den Urbinees. De bedachtzamere later-negentiende-eeuwsche kritiek intusschen heeft Steen niet altoos zoo hoog gesteld. Fromentin, de kieskeurige, loopt tamelijk snel over hem heen. Bode roemt hem ietwat aarzelend. En de scherpziende Friedländer heeft toch vooral nadruk gelegd op het ongelijke van zijn kwaliteit. Hij zou daar wellicht minder over gevallen zijn, wanneer hij, gelijk Thoré het heeft gedaan, Steen (die in Duitsche en Fransche musea opmerkelijk slecht vertegenwoordigd is) bij voorkeur in Holland en Engeland had bestudeerd, waar men nu eenmaal zijn keur-werken aantreft. „Dans ses oeuvres distinguées”, zoo zegt deze wakkere kenner en bewonderaar der oude Hollanders van Steen, „il est aussi „correct de dessin que Terburg, et même plus solide, aussi „fin de couleur que Metsu, mais plus ample de touche, aussi „vigoureux que Pieter de Hooch, mais plus mouvementé”. Maar bovendien, zoo gaat Thoré voort: „... il est le „plus expressif de tous. Sa mimique est incomparable. Et

„là dessus, dans quelque école que ce soit, personne ne l'a „surpassé". Het oordeel van onzen tijd schijnt zich in den grond weder vrij algemeen bij dat van Théophile Thoré, dat al van zestig jaar geleden dateert, aan te sluiten. En bij ons heeft Bredius dan ook van hem kunnen getuigen, dat zijn beste werk gelijk staat met het uitnemendste der grootsten, en dat als karakterschilder Jan Steen door niemand overtroffen wordt.

Het tamelijk omvangrijke schilderij van Steen. „De Sater bij den Boer", dat de Heer A. G. Philips te Eindhoven voor zijn fraaie collectie mocht verwerven, vertoont misschien niet de delicaatste, maar wel bijna de meest forsche coloristische eigenschappen van den meester. En wat kracht van samenspel en expressieve mimiek betreft, is het stellig een werk van den eersten rang te achten. Men moet er dus niet de delicioze schildering in willen vinden van het Doktersbezoek uit de collectie van der Hoop of van het wonderbaarlijke Hoenderpark uit het Mauritshuis. Het is van een anderen rang, maar daarom niet van een minderen. Bij een werk als dit denkt men aan de aardige opmerking van Estaunié, die in Steen den brouwerszoon naar voren heeft gehaald: „Dès sa prime jeunesse le voici grisé par les fines odeurs „de malt et de houblon, ayant de perpétuelles visions de „mousse blonde qui moutonne dans de pantagruéliques verres „de Bohème . . . La lumière lui semble faite des rouses vapeurs „de la bière". Inderdaad is dit schilderij als met het visionaire van een fijne dronkenschap doordrenkt. Maar buitendien kan men het, door zijn eigenaardigen opzet, nauwelijks als een gewoon genre-stuk beschouwen. Er spreekt iets uit van de ader eener baldadige zinneprent, — er zit een kant van Boheemsch-filosofiesch hekelen aan, niet kleinhartig, maar van guller en wijder gebaar, waardoor de ingrijpende conceptie der drastiesch behagelijke zedenschildering een snit en een duiding van grootscher allure erlangt. Niet enkel door de houding en de handen van den boer midden in het tafereel, maar wel werkelijk door het geheele geval, wordt men van nabij aan den grooten Jordaens van min of meer hetzelfde sujet in het Brusselsch museum herinnerd. Doch in

de vergelijking daarmee treedt de snediger, schalkscher, meer menschkundige, eigenlijk intiemer beschaafde stijl van Jan Steen, tegenover den titanischen Vlaming nog duidelijker te voorschijn. Minder uitgelaten dan Jordaens is Jan Steen, maar meer werkelijk vroolijk. Kurieus: — terwijl de Hollandische kunst, die onder grijze luchten en in vochte nevelen ontstond, over het geheel eer droefgeestig getint is, vindt men in alle schilderkunst ter wereld geen voorbeeld van zulk een luchtig gehumeurden lach, zoo goed-rond en zoo zonder bitteren bijmaak, zoo schaterend, zoo aanstekelijk en zoo alomvattend, als in de kunst van Jan Steen. Voor hem is het leven één onafgebroken feestdag. Heel zijn werk schijnt ons somtijds een spottend loflied op de weelde van Wein, Weib und Gesang te zijn geweest.

Op dezen Jan Steen dan, die een aparte zijde van zijn kunst vertoont, welke in al zijn pracht-stukken uit onze musea eigenlijk nauwelijks vertegenwoordigd is, ziet men, in een welvarend boerenbinnenhuis bij winterdag, links op het tweede plan en in halftoon, een spitse tooverkol, die in gebukte houding een takkebos op den linkerarm houdt en met een eind hout in de rechterhand in een smeulend haardvuur port, terwijl achter haar een overmoedige jonge slungel van een slampamper, den snaakschen kop in de schouders getrokken en de armen kouwelijk over elkaar gekruist, zich lachend staat te warmen.

Midden in het tafereel een gedekte tafel, waarop brood, boter en kaas in overvloed, en waarachter een loerende boer gezeten is, met een pelsmuts op, die over zijn lepel heete soep heenblaast. „Je vis de bonne soupe et non de beau langage”, schijnt hij in zijn baard te brommen.

Meer naar ons toe, in voller licht, vóór de tael, wijdbeens op een laag bankje gezeten, een welig jong wijf, ros van haar, geel van jak, paars van keurs, grauw van rok, met oranje kousen — juist gestoord in het soep opscheppen uit een grooten ijzeren pot. Een tegenover haar staand aardigst ganfje, in een kiel van dof rood en met een gescheurden gelen manshoed op, houdt vragend zijn test uitgestoken. En daarnaast zit — op alle familietafereelen van Steen krielt het van zulke kleuters, — een kleiner vlasch-

blond-harig meisje, in kinderlijke verdiepthed bezig, een nog kleiner dikzak in een lagen kakstoel pap te voeren.

In den rechter voorgrondhoek staat, als tegenwicht voor een stoere, prachtig gul geschilderde grijze kruik links, een mand vol met groenten, die er uit over den grond rollen.

Achter in het vertrek schriële winterkou, — daarvóór uitdagende overdaad. Dit ook in de licht- en kleurverdeeling. En dan rechts, naast de tafel, de vreemdsoortige gestalte van een ouden boschgeest, met een heremietenbaard, een naakt breed-schonkig bovenlijf, en een schapenvel om de heupen geslagen, waar bokspooten onderuit steken. Hij steunt gebogen op een kruk en heft de rechterhand vermanend op, — vermanend tegen de sappige vrouw op den voorgrond, — terwijl hij grommend naar de openstaande deur strompelt, waardoorheen men een winterlandschap ziet. Hem is het niet pluis in dit nest vol tegenstrijdigheid, waar men koud en warm blaast . . .

Want het is duidelijk, dat wij hier te doen hebben met het oude sujet, dat ook Vondel in zijn Warande der Dieren (1617) behandeld heeft.

Een Land-man vond in 't wout een ruygen Satyr dolen,
Die dood van koude schier zat in een hol gescholen,
Hij bracht hem in zijn huys en deed hem goede cier:
De Satyr, boven mensch en onder als een dier,
Gemerck nam, dat de Boer om d'handen te beschermen
In zijne vuysten blies, op dat hij mocht verwerpen
Zijn kneuckels schier verstijft van koude op 't windig veld:
Oock zagh hij dat de spijsje op 's tafels rugh ghesteld
Door 's Boeren adem d'hett' en brand werd afgeblazen:
Verwondert overzulcx, begon hij te verbazen,
En vloot ter deuren uyt, beducht voor 's lijfs verlies,
Om datmer koude en hett met eenen adem blies.
„Die in d'een hand het vuyr in d'ander 't water houden,
„De wijzeman bedacht voorzichetlijk oyt schouden: 1)
„Want oft haer wezen schoon niet toont als liefde en jonst,
„Zoo zijaze doch niet vrij van booze toover-konst.

Hetzelfde onderwerp is door Steen herhaaldelijk in beeld gebracht, o.a. in een iets kleiner, en eveneens uitmuntend

1) oyt schouden = altijd schuwde.

stuk bij Dr. Bredius. Doch daar staat de nog subtieler uitgebeelde sater met den grootsch geteekenden arm meer buiten het eigenlijke familietafereel, en wijst tegen ons, de toeschouwers, als een uitlegger in de komedie, waar de handelende personen zelf geen acht op slaan, naar den hoofdpersoon: den Boer. De sater is daar dus nog meer als een naast het gebeuren staande, die waarschuwend op den overmoed van het genietende leven wijst. En hij speelt een rol, niet geheel ongelijk aan die van de geraamten, welke de Duitsche portrettisten uit Holbeins tijd naast hun welgedane beeltenissen aanbrachten, om tegenover de ijdelheid van het aardsch bestaan hun memento mori te prevelen. Maar in het schilderij, dat ons bezighoudt, is de sater geheel als meespelend acteur in het binnenhuis opgenomen en staat hij levendig te betoogen tegen de jonge boerin, die men zich voorstelt, dat hem in goed rond Breëro-Hollandsch een ongezouten antwoord in den geest van: „Vaert wel dan, ouwe rochelaer” terugkaatst.

De schilder heeft, gebonden aan de grenzen der schilderkunst als hij bleef, het achtereenvolgens zich de handen warm en het daarna zijn soep koud blazen niet in éénzelfde figuur op eenzelfde tafereel kunnen uitdrukken. De boer zit alleen nog wat verkleumd en ineengedoken, — hij heeft zooeven zijn handen al warm geademd. Nu is hij ganschelijk koud-blazer. Maar het voorbije moment van bibberen is nogeens overgebracht op en geaccentueerd in den vroolijken slungel achter hem, die zich staat te warmen. Evenals de vrouw richt deze knaap zich tot den sater, dien hij, over zijn schouder heen, sarrend uitlacht. Door dat splitsen van de handeling won het schilderij trouwens aan die genoegelijkheid en gezelligheid, die zoozeer Steens element zijn. En door wijd uitzetten van het tafereel in een aantal hem gemeenzame figuren schiep hij heel een gloeiend levensbeeld.

Den vlak van voren genomen boer met de pelsmuts op, kennen wij als type uit de Dansles in het Rijksmuseum, uit het Zieke meisje bij den Farl of Northbrook, uit het Soo d'ouden songen bij Lady Wantage, uit het Driekoningenfeest in Brussel en den Sint Nicolaasavond in het Rijksmuseum.

Ook dat van leven stralende jonge wijf op den voorgrond hebben wij bij Steen in allerlei rollen meer zien optreden. Den dreumes met den kapotten hoed op begroet men als een ouden vertrouwden vriend uit Steens groote comédie humaine. En de lachende knaap bij den haard, evenals de bukkende oude, welke laatste immers ook in de groote Herbergscene uit het Mauritshuis, in het Doktersbezoek bij Mrs. Stephenson Clarke te Londen, in het Huwelijkscontract te Brunswijk, en in de Bruiloft van Kana van Otto Beit, in andere grime optreedt, zijn eveneens karakteristieke Jan-Steen-figures. Maar in wat een origineel en sprekend samenstel krijgen wij ze hier weer te aanschouwen. Zoo uitbundig gemouvementeerd als het nog grootere tafereel uit de vroegere collectie Steengracht is deze compositie niet. Maar zij is misschien nog mooier van levendige gebondenheid. Inderdaad, ongehoorde vitaliteit en volkomen beheerschte uitbeelding, dat zijn wel vooral de zoo zelden saamgaande eigenschappen van zulk een schilderij. Er is geen stuk in, waar de pols niet slaat, en elke lijn heeft zijn durf, elke kleur zingt haar forsche noot. En toch is het alles zoo vanzelf sprekend, zoo in evenwicht, zoo vertrouwelijk. Het kereltje met de roode kiel bij het brok tafel met het witte laken en de boter en de kaas erop, zou uit Steens treffende Emmausgangers in het Rijksmuseum gesneden kunnen zijn. Maar het precieuse van die stil rijk gekleurde partij voegt zich volkomen bij de ruigere rosheid en de rinkelende rijkelijkheid van de rest. Of elke figuur en elk voorwerp ook al opzichzelf duidelijk omljnd en smakelijk uitgevoerd tot zijn volle recht komt, niets wat schade doet aan den grooten greep van het zilte zinnespel.

Zoo was het genie van Jan Steen, dat in picturale ver-fijningen Fabritius en Vermeer opzij kon streven, maar dat alle groote genreschilders van zijn gloriëuzen tijd in de schaduw stelt door de in schijn zoo bedaarde, maar in werkelijkheid diep daverende dracht van zijn door alles heen overweldigenden levenskijk.

1918.

REMBRANDTS LUCRETIA.

DE firma Frederik Muller en Co. heeft onlangs in haar aangename localiteiten de kunstminnaars weten te vergasten op vijf schilderijen en een dertigtal teekeningen van Rembrandt. Niet alleen de laatsten, ook de eersten behoorden tot zijn minder bekende werken. Drie van de geëxposeerde schilderstukken waren zelfs voor meer ingewijden nieuw, de twee anderen, de voornaamsten, door toch slechts weinigen onzer ooit gezien.

Het kleine stukje, de Geleerde bij kaarslicht, vertoont groote gelijkheid met een diergelijk werk bij Frau Rätthin Mayer te Weenen, dat in 1898 op de fameuze Amsterdamse Rembrandt-tentoonstelling was. Er bestaat in de achttiende-eeuwsche Galerie-Lebrun een ets van deze voorstelling van de hand van J. B. P. Lebrun, „de même grandeur que le tableau”, waarvan de afmetingen echter niet overeenkomen met het Weensche schilderijtje en veel meer met dit exemplaar. Toch heeft men hier niet met het bedoelde origineel uit de Galerie-Lebrun te doen, o.a. aangezien dat op koper was en dit op paneel geschilderd is.

Men kan in dit kleine tafereel de bekoorlijkste zijde zien van een vroegen trant van Rembrandt, waarvan de Petrus bij von der Heydt en de Emmausgangers uit de, thans aan den Franschen staat gekomen, collectie André-Jacquemart, meer ontplooidde specimina bieden. In het doordringend natuurgetrouwe afbeelden vindt men hier reeds een magiesch herscheppen. Het stil omkamerde broeit op wijder vlucht. Er smeult een vuur, dat heerlijk uit zal schijnen.

Maar welk een zelfbeheersching toont de jonkman, die zich al spoedig als een hemelbestormer zou doen kennen, enkele jaren later. Hij, de Caravaggiaan van wilden bloede,

kan dan ook straf ronden als een ivoorsnijder. De schilder van den al te rumoerigen Judas, dien Huygens bewonderde, vermag zich thans in te toomen tot een teere portretstudie als die 1632 gedateerde kop, die, sedert hij, nu vijf en dertig jaar geleden, in de auctie Max Kann verkocht werd, niet meer te voorschijn kwam, doch onlangs uit de verzameling Pereire weer aan het licht verscheen.

Toch slaat de stijl van dit schilderij, dat in het jaar van de Anatomie ontstond, meer op reeds vroeger werk terug dan dat hij het komende aankondigt. Men denkt eenigszins aan de behandeling van het mooie jonge zelfportret in het Mauritshuis, dat het echter niet overtreft. Evenwel is er, bij alle gebondenheid, een inspanning tot iets hevigers in het donker omtrekken. In het week doorwaasde en smijdig saamgesmolten geheel staat merg van tekenende krachten, bijna hard, op-zwart-af en met hoogerugde verf, — zooals de kunstenaar op een prent in het meer spelend uitgevoerde modelé van een geëtste partij nijdiger burijnlijnen zal jopen, die zwaarder inktlaag pakken dan de meer confuze sterk-water-invreting. Maar alles saamgenomen draagt deze kop — is het een jongeling of een meisje? — in de volheid van zijn fijn modelé, in den eenvoud van het afgedoft brons-groene der schaduwen tegen het rossig okerige van de licht-partij, wel waarlijk den stempel van een jongen meester, die op het oogenblik minder ongedurig rondtast dan wel een zelf verwonnen stijl rustig ontgint.

Van een jaar of wat later weer vond men op deze kleine expositie een uitdagende soldaten-buste, misschien naar des schilders eigen gelaat getransponeerd. Het schilderij was indertijd bij de Princesse de Broglie, en komt thans, evenals het vroege kaarslicht-stukje, uit de collectie Fairfax Murray; doch, zoo min als de beide zoeven genoemden, heeft Bode dit werk kunnen afbeelden of beschrijven.

Van het streven naar rustigen adel van harmonie is weder meer afstand gedaan. Een zwieriger trant is doorgebroken. De teekening is soepeler. De voordracht vrijer. Het palet kleuriger. Het lichteffect minder gebonden. De houding levendiger. De uitdrukking feller brandend. De schilder wil

het snel voorbijgaande vasthouden. De kop rust subtiel op de schouders. De gesperde oogen markeeren iets plotselings. De mond staat open als in ademlooze spanning. De halsberg, waarin de gelaatskleur spiegelt, pakt vluchtige glimlichten. Het jaagt in den dapperen jongen kunstenaar. Hij wil zich naar alle kanten roeren, voor zijn kunst een wijd gebied ontginnen, al wat hem trekt en treft als in een brandspiegel opvangen. Straks zal hij bekennen, er vooral op uit te wezen om „die naetuerelste beweeghelijkheid te opserveeren”.

En dan hing er hier een schilderij, dat eigenlijk ook vrijwel onbekend was, al werd het in 1899 reeds op de Londensche Rembrandt-tentoonstelling geëxposeerd. Maar het was toen dusdanig toegetakeld en vervuild, dat het er ongeveer ongenietbaar van werd, en toen ik het in 1911 bij Knoedler te New-York wederzag, was het mij als een openbaring. Amerika heeft het schilderij toen niet behouden, maar het kwam kort geleden in de collectie van Marcus Kappel te Berlijn.

Het is . . . weder een kop, bijna in dezelfde wending en kanteling als die met den halsberg. Zelfde hoek van verlichting; ook een muts, ook afhangend haar. Maar het is werk van ongeveer drie dozijn jaren later; in stoute, steile letters leest men de dateering 1669 — en wij hebben in plaats van een koketten krijgsman, een ouden, van vormen verpapt man voor ons. Geen pluim, geen halsberg, geen keten. De muts is maar een raar saamgebonden bonte doek, het golvende haar is groezelig grijs en juist niet gefrizeerd, en de kleeding bestaat uit niet meer dan een allereenvoudigste huisjas, bijna zou men zeggen een baadje. Het is de alleraatst van de vele malen, dat Rembrandt zichzelf geschilderd heeft. De eindpaal is nabij, — hij staat in zijn sterfjaar. De schilder is nu zelf zoo oud en uit elkaar gezakt als het oude mannetje, dat hij, toen hij heel jong was, bij een kaars achter een tafel met folianten had gezet. Maar de werkelijkheid is dikwijls nog wonderlijker dan alle fantazie, en er ligt meer in dit naar de natuur geconterfeite gezicht dan hij zich toen bij mogelijkheid in dien kluisenaar droomen kon. De oogen staan nu niet meer wijd gespalkt. Maar zij zien

even fel, ja feller en veel verder schouwend: diep door ons heen. Uit dat met de rauwste ruigheid en de teerste souplesse, bonkend en streelend geschilderde gelaat, tuurt ons een door alle wreedheden des levens geteisterde aan, en die wel ontgoocheld, maar niet verslagen is. Het dreunt nog achter dat zwaar gefronste voorhoofd, de mond spreekt nog van ontembare eigenzinnigheid en men voelt hier, wat Baldinucci zeide, dat Rembrandts hersenen ganschelijk verschillend waren van die van andere mensen, — dat hij een zonderling van het zuiverste water was, die alle dingen geringschatte. Deze goedige bullebak, — in den grond is hij een geestenziener, die u, als gij u lang genoeg aan den somberen gloed van die tooveroogen hebt overgegeven, het zwijgen oplegt, enkel door de macht van zijn imperieuze alles-doorvoeld en alles-doorleefd hebben.

Het vijfde en belangrijkste der tentoongestelde schilderijen was zijn Lucretia. Het stuk is onlangs ook door kundige handen schoon gemaakt, maar een ingrijpend verschil kan ik toch niet zien tusschen zijn tegenwoordigen toestand en dien, waarin ik het in 1909 op de Hudson-Fulton-tentoonstelling, toen het nog in het bezit van M. C. D. Borden was, bewonderen mocht.

Men vindt in een werk als dit alles saamgegroeid, wat zich reeds in de vroegere kunst van Rembrandt aangekondigd of vervuld had. En het stille gloeien van dat interieur met het oude mannetje uit zijn jeugdijaren, het gebondene van de buste in 1632, het meer bewegelijke toch van den soldatenkop, en daarbij het stouter bewegene van heel zijn drachtige kunst uit later jaren, het vindt alles zijn resultante in een werk als dit wondere schilderij.

De voorstelling van een Lucretia lijkt wel een weinig buiten het gewone kader van Rembrandts kunst te vallen. Toch blijkt hij het onderwerp meer te hebben behandeld. En niet enkel in zijn teekenwerk. Reeds in een Amsterdamschen inventaris van 1658 komt „Een groot stuck schilderij van Lucretia van R. van Rijn” voor. Dit moet dus, aangezien het onderhavige stuk 1664 gedateerd is, een vroegere behandeling van hetzelfde sujet geweest zijn. Maar

het, mogelijk zelfs verscheiden jaren vóór 1658 ontstane, schilderij is verloren gegaan. En Waagen verzekerde, nu meer dan een halve eeuw geleden, in Schotsch privaatzet, bij Lord Bardon, een tweede Lucretia gezien te hebben, uit denzelfden tijd als de ons bekende, — doch ook de sporen van dit werk zijn niet meer aan te wijzen.

Wie het schilderij, dat thans het eigendom van den heer August Janssen te Amsterdam geworden is, alleen uit afbeeldingen kent, vermag geen voorstelling te krijgen van den zeldzamen indruk, dien het werk zelf bij den aandachtigen beschouwer teweegbrengt. Want er bestaan inderdaad weinig picturale kunstwerken, waarvan het motief zoozeer enkel in het volle samenspel van kleur en toon en verfbehandeling tot zijn recht komt. Afgezien daarvan, dat de wonderweemoedige uitdrukking van het aangezicht elke reproductie beschaamt, zou men zich uit het fotografische zwart en wit of zelfs uit de beste ets onmogelijk een denkbeeld kunnen vormen van de gesmoorde kleurenweelde in Lucretia's brokaatgewaad, van heel de orchestrale diepten van toon, die de weifel-tragiek der handeling helpen dragen. Toch is de schildering niet zoo ingewikkeld of wild van verfbewerking als men dat bij zulke heet-doorstooft werken van Rembrandt wel aantreft. Ze lijkt zelfs eenvoudig en haast direkt, zonder zwaar ploeteren of met het paletmes metselen in reeds doorwoelde verfkorsten. Het is meer een licht-hoogsels scheren en doffe krachten schroeien in een doorgaans smeug vloeiende, vlak en summier aangelegde pâte. Langs de ingeschulpte bovenmouwen is de goudleer-grondtoon dan doorweven met spelingen van saumon en zweemingen van roodkoper en matzilver en zacht violet, en langs het donkerder kleurgeheim van het doffer gerooste keurslijf glijdt die overdaad van hooger gestemde noten in den schoot uiteen tot murmelende accoorden van okergloed en olijfgrijs en bronsgroen en oud-goud.

Een sprekend voorbeeld van het uiteenlopend oordeelen over de beteekenis van het schilderij, vóór en na het aanschouwen van het origineel, kan men vinden in twee besprekingen, die er aan gewijd werden door iemand, die

over het geheel toch in Rembrandts kunst volstrekt geen vreemdeling was, — door Emile Michel. In 1885 schreef deze geleerde nog, vrij zeker afgaande op een reproductie: „. . . . Cette jeune fille assez coquettement attirée „en costume hollandais qui, dans une attitude maniérée, „semble jouer avec un poignard ne saurait beaucoup nous „émouvoir, on peut être rassuré, elle ne poussera certainement pas jusqu'au bout l'accomplissement de son noir „dessein.” Maar in 1893 sprak dezelfde schrijver, ofschoon hij al zijn leven nog wel wat veel aan uiterlijke opvattingen van schoonheid bleef hechten, toch in een gansch anderen toon. „. . . . Nous avons eu récemment l'occasion de la „revoir à Paris. Peinte de face, jusqu'aux jambes et de „grandeur naturelle; elle tient dans sa main droite un poignard „qu'elle dirige contre elle-même; de l'autre main, levée en „l'air, avec un geste de désespoir, elle semble prendre le ciel „à témoin qu'après l'outrage dont elle a été victime, elle „n'a plus qu'à mourir. La jeune femme est vêtue d'un „justaucorps d'un ton brun doré, ouvert sur une chemisette „blanche, et elle porte un collier de perles; un médaillon „auquel est attachée une grosse perle est suspendu sur sa „poitrine. La tête, un peu inclinée, est coiffée d'un diadème „d'or, autour duquel s'enroulent des cheveux d'un brun „ardent. Ses traits réguliers, l'ovale arrondi de son visage „et sa chevelure font penser à quelqu'une de ces belles „Vénitiennes qu'a immortalisées le Titien, et l'exécution elle- „même, plus souple et plus sage qu'on ne pourrait l'attendre „à cette date, n'est pas sans analogie avec celle du peintre „de Cadore pour lepel, à en juger par le nombre de ses „ouvrages ou de ses gravures qu'il avait recueillis, le maître „professait une grande admiration. Mais l'harmonie de ces „tons fauves et l'éclat lumineux des carnations sur le fond „sombre sont bien caractéristiques de Rembrandt et justifient „le propos de Bürger en parlant de ce tableau: „C'est peint „avec de l'or”.

Het Venetiaansche, dat Michel in de schilderij opmerkte, heeft ook anderen getroffen en dit zoozeer, dat er een opvatting is doorgedrongen, als zou men in het motief een

bepaalde ontleening aan Titiaan mogen zien. Het eerst werd door E. Müntz (1892) in algemeener termen gezegd: „Une „*Lucrèce se poignardant, qui figurait autrefois dans la collection de San Donato . . . semble inspirée du Titien*”. Hofstede de Groot onderstreepte (1894) de opmerking: „Die Lucretia „*der Sammlung San Donato . . . ist nach Müntz von Titian „beeinflusst*”. W. Valentiner (1905) spreekt dan bij Titiaans invloed op Rembrandt veel stelliger van „das Original der „*Lucretia, das er gesehen haben wird*”. Toch is het mij niet mogen blijken, dat Rembrandt ooit een Lucretia van Titiaan heeft gekend, noch zelfs, dat er zulk een schilderij bestaat of bestaan heeft. Maar het blijft begrijpelijk, dat men bij het eerste zien van Rembrandts schepping aan de kunst van den grooten Venetiaan herinnerd wordt.

Het is inderdaad alsof wij de pracht van een Laura de' Dianti, een Caterina Cornaro, een Eleonora Gonzaga, van een Emilia of een Iren di Spilimbergo wedervinden in een spiegel van treurnis, getemperd en verinnigd in een van duistere gedachten en droeve verteederding vervulde tooversfeer.

Dat het schilderij niet dadelijk iedereen pakt kan weinig bevreemden. Zoo spoedig legt Rembrandt in zijn subtielste uitingen zijn geheimen niet bloot. En de houding der vlak van voren genomen figuur lijkt, althans op het eerste gezicht, inderdaad gewaagd. De sterk lichtende borstpartij met het batistzijden chemiset is van een regelmatigen hartvorm en staat vlak in het midden van het tafereel; en terwijl de omtrek daarvan zich langs het ingepende middel vernauwt, loopt hij naar beneden zandloopersgewijs weder uit in den stijfstaanden rok. Daarbij wordt dit symmetrische nog versterkt, doordien ter weerszijden de beide uitgestrekte handen op gelijke hoogte het kader raken. Rechtligniger kon nauwelijks een schilderij worden opgezet en zelfs het fameuze zelfportret bij Lord Iveagh en de ontstellende Petersburgsche Haman zijn zóó schematiesch niet van basis. En toch, wanneer men zich williger overgeeft, ligt er dan in dienzelfden steilen bouw niet iets van die lijnenstroeve, maar door heel de latere beeldende kunst heen, in duizend variaties zoo vaak weer ontroerend uitgebeelde houding van den aan het kruis geslagene?

En wanneer een gewonde adelaar de uitgespreide vleugels met de verlamde slagpennen langzaam liet zinken, zou hij dan niet neerzigen in de silhouët ongeveer van deze aan het onafwendbare zich weerloos overgeevende vrouw?

Juist in dit gewaagde van de figuur ligt een sterke trek van Rembrandts eigen aard, en in werken vooral uit dezelfde tijdperk valt het herhaaldelijk aan te wijzen. Gewaagd zijn ook het rauwe gebaar van den prachtig duisteroogigen koning op den David en Saul van Dr. Bredius en de hoekige actie van den knaap, die het water uitgiet op den Pilatus uit de collectie-Altman (welke beide stukken misschien wel als pendants gedacht zijn). Gewaagd in hooge mate is de wijze, waarop de raadselachtige man op de zoogenaamde Jodenbruid de jonge vrouw vragend omhelst — gewaagd ook de vlak van achter geziene, plompweg neergesmakte Verloren zoon (in de Ermitage) en de houding, waarin de voorovergebukte vader den boeteling naar zich toehaalt, terwijl hij hem streelend de handen op den rug legt. Het naakte en hoekige in zulke werken is ten slotte een factor zelve van hun grootscher aangrijpendheid. Rakend aan de grenzen van het uiterlijk vertoonende, nu eenmaal, weet de gerijpte Rembrandt ontroerend — dicht staande naast het onmogelijke en het onafbeeldbare, vermag hij subliem te zijn.

Men heeft, nu het schilderij algemeener besproken werd, van een motief-ontleening aan Marcantonio's welbekende en fraaie Lucretia-gravure gewaagd. Zulke ontleeningen zijn in Rembrandts wijdgewortelde kunst geenszins zeldzaam en schrijver dezes heeft gelegenheid gehad er een groot aantal, waaronder verscheidene vroeger niet opgemerkte, te behandelen. Het belangrijkste bij het nagaan van zulke adaptaties blijft het aanwijzen van het verschil in grondkarakter en expressie bij alle uiterlijke verwantschap. — blijft het, door vergelijking van formaal overeenkomstige motieven, dichter naderen tot het innerlijke wezen van eens meesters kunstenaar. Maar men moet voorzichtig zijn. Een eigenlijke motief-ontleening mag men eerst constateeren, wanneer een lijnen-samenstel, een houding, een silhouët of een overheerschend gebaar in hun grondslag werden overgenomen. Dit is het

geval bij den Rembrandt met de baret, die aan den zoogenaamden Ariosto van Titiaan, bij de luisterende figuur links op het prentje van la Tombe, die aan een apostel uit de Transfiguratie, bij de Sara op de ets van Abraham en de engelen, die aan de Loggia's, bij de Sibylle te Newport, die aan Domenichino, bij den Phoenix, die aan de teekening naar een plafond uit de Stanza's, bij den biddenden David en den blinden Thobias, die aan figuren uit de gobelins van Rafaël ontleend zijn. Wat het essentieele betreft echter, is bij de Lucretia van zoiets geen sprake. De statische bouw, de groote lijn, de elementaire houding zijn ganschelijk verschillend. Alleen is het opmerkelijk dat, ik wil niet eens zeggen in het eigenlijke gebaar der handen, maar wel degeelijk in de wijze waarop aan die handen de vingers zich buigen of strekken, er een groote gelijkenis kan worden aangewezen. Dat Rembrandt in den opstel van zijn figuur de prent van Marcantonio gebruikt zou hebben, moet bepaald worden ontkend, dat hij de gravure goed gezien en in enkele onderdeelen profijtelijk bestudeerd heeft, valt nauwelijks te loochenen.

De linkerhand van zijn Lucretia houdt de vijf vingers uitgespreid, tamelijk wel overeenkomstig de wijze, waarop Marcantonio dit zijn klassiek gevormde heldin laat doen. Doch waar deze hand bij beiden het tragische souligneert, doet zij dit bij Rembrandt schichtiger, wonderlijker: stiller en toch meer bevend. De Italiaansche staat op het punt een prachtige tour de force te bedrijven. Haar minder uit één stuk heroïsche zuster huivert voor wat komen gaat. En terwijl de meer van de antieken vervulde meester zijn heldin ook in het sterven haar verleidelijke welgemaaktheid nog laat vieren, geeft Rembrandt, in een gebaar van eidelooze zachtheid, de schoone en krijgshaftige martelares gewonnen voor het deerniswaardige van de bijna bezwijmende vrouw. De linkerhand bij Marcantonio schijnt te zeggen: „het moet zoo zijn!” die bij Rembrandt: „moet het dan waarlijk zoo wezen?” Machteloos zinkt zij neer in een angstgebaar en het is of die hand nog zou willen afweren, wat de rechter reeds staat te bedrijven!

Zoowel om de statische cadans in de statuare pose als om het schrikkelijke van het oogenblik sprekender te doen uitkomen, laat Marcantonio haar het hoofd afwenden en de dolk wordt vastberaden in de rechterhand geklemd. Bij Rembrandt dreigt deze hand, die toch weder op bijna gelijke wijze gesteld is, meer weifelend, — en terwijl haar bovenlijf, o slechts even, terugdeinst, ziet Lucretia zelve, met terzijde geneigd hoofd en half neergeslagen oogen, vragend toe. Zijn voorstelling geldt niet meer de trotsche vrouw van Tarquinius Collatinus, die zonder aarzelen in den dood haar beleedigde eerbaarheid zal redden, de tragiek is verhoogd door het bovenal doen voelen van den innerlijken tweestrijd en van heel den dampkring, die gonst en bonst van scheidenswee. Het is, of wij een vrouwelijke Hamlet zelve tot haar eigen rechterhand hooren spreken met de woorden, die Shakespeare in zijn Rape of Lucrece de rampzalige heldin van het gezicht in den mond legt;

Poor hand, why quiver'st thou in this decree?
Honour thyself to rid me in this shame:
For if I die, my honour lives in thee,
But if I live, thou livest in my defame:
Since thou couldst not defend thy loyal dame
And wast afeard to scratch her wicked foe,
Kill both thyself and her for yielding so.

Terwijl de linkerhand nog om uitkomst schijnt te smeeken, op het oogenblik dat de rechter het staal reeds richt, spreekt ook Lucretia's sfinx-achtig aangezicht van de meest smartelijke gejaagdheid. Niet alleen in het gebarenspeel zelve, ook in de expressie van dat gelaat, is de splitsing der persoonlijkheid uitgebeeld.

As the poor frightened deer, that stands at gaze,
Wildly determining which way to fly,
Or one encompass'd with a winding maze,
That cannot head the way out readily:
So with herself she is in mutiny,
To live or die, which of the twain were better,
When life is shamed and death reproach's debtor.

Zoo is het Rembrandt minder om den fieren zwaai de houding, dan om een fata morgana der innerlijke roerselen te doen, en in zooverre mag men zeggen dat hij ons de vertoonde vrouw doet vergeten om de wereld van onzekerheid en geheimenis, waarin zij ons binnenleidt.

Hij, de aartsminnaar toch van wat weidsch was en prachtig en van wulpsche verfindheid, hij had bovenal het dieper verborgene doorschouwd van droeve binnenkameren in den menschengaest. En wanneer al de gevoeligheid van zijn netvlies weergaaloos moet zijn geweest, nog wonderbaarlijker was het vermogen, waarmede de opgevangen beelden verwerkt werden in zijn stout bespiegelend brein. Zoo laten zich ook de als van een nachtuil bespiedende oogen van den in de schouders gedoken duisterling op dat laatste zelfportret begrijpen. Zij hebben den blik van een, die het onderstaan had, na te jagen, waartoe niemand hem den weg gewezen had, den blik van den eenzamen alchimist, die dieper schats dan goud gevonden had, — den blik van een oppermachtig worstelaar, die het onmetelijke omvadend in de sferen des geestes zijn eigen koninkrijk mocht stichten.

Rembrandts wankelmoedige zelfmoordenares heeft met haar martialer prototype uit de Romeinsche sagen weinig meer gemeen. De afstand is bijna zoo groot als die tusschen Shakespeares nerveuzen koningszoon en den grimmigen legendarischen Vikingervorst Hamlet, waar oude kronieken van gewagen. In de handen van dezen onbegrepen magiër is Lucretia van alle krachtsvertoon en schoone rethoriek ontdaan, — werd zij vervuld van innerlijken schroom en twijfel. Zij schijnt een onder tragischen doem handelende slaapwandelaarster geworden, die, na folterenden strijd tusschen bewuste en onbewuste gemoedsaandriften, met door weenen benevelde oogen en met iets van den vreugdeloozen glimlach van een stamelend miserere op de half reeds veege lippen, als in den zwijmel eener onontkoombare hallucinatie, zelve sidderend toeziet op de daad van wanhoop, die een onvermurwbaar lot haar eigen zwakke hand volvoeren laat.

1914.

HIJ was uit een Parijsche familie in Parijs geboren en woonde bijna zijn gansche lange leven in dat woelige brandpunt der moderne schilderkunst. Hij was habitué geweest in het Café Guerbois, in het Café Nouvelle Athènes, in het Café de la Rochefoucauld, waar de luidruchtige voormannen van het impressionisme samenkwamen, en hij had met Manet, met Renoir, met Pissarro, maar ook met Gustave Moreau en Whistler omgegaan. Hij was een trouw bezoeker van de opera, van het circus, van de renbaan, en een wandelaar langs de boulevards. En hij schilderde, — zijn gecultiveerde zinnen gretig te gast latende gaan aan wat er rondom hem vreemd gemeenzaams opflitste voor zijn oogen — wat men het moderne leven pleegt te noemen.

Niettemin was hij een eenzame. Een eenzame door de hooghartigheid zelve van zijn waarneming, maar ook door zijn algeheele, alles wat wereldsch is fanatiek verzakende overgave aan zijn kunst en aan haar alleen. Om „what would people say” bekommerde hij zich minder dan ooit iemand. Tegenover de moderne schilderkunst stond hij, de grootmeester der modernen, met afwerend gebaar. Men kan geen grondiger geringschatting hebben voor het publiek dan die, welke hij koesterde. Hij weerde alle bezoek in zijn werkplaats. Hij schuwde tentoonstellingen. Hij tarte smaad en minachte den roem. Toen, niet zoo héél lang vóór zijn dood, zijn „Danseuses à la barre” in het openbaar voor den hoogsten prijs, dien ooit eenig werk van een levend meester in Frankrijk had opgebracht, verkocht werd, heeft men geen voldoening bij hem kunnen opmerken. Evenals dien Chineeschen kunstenaar uit vijftienhonderd, had men hem wel waarlijk Lieou-jou, den meester die in afzondering leeft, kunnen noemen.

Hij schilderde het moderne leven, dat wil zeggen, hij schilderde het leven in dié aspecten van overbeschaving, welke vroeger tijden niet kenden. Tegen een landschap-schilder zeide hij eens: *A vous il faut la vie naturelle, à moi la vie factice.* Hij schilderde een opgeverfde café-concert-zangeres in een zomer-theater, huiselijke strandscènes op een badplaats, balletdanseressen in haar school, bij haar repetities, of wiegend op de muziek en pirouetterend, knielend, neigend en zwevend op het tooneel en bij voetlicht. Hij schilderde vrouwen, die zich uitkleeden, die zich afsponden, die uit de badkuip kruipen, die zich de haren laten kammen, of zich in allerlei lichaamswringing het lijf afdrogen. Hij schilderde boulevard-café's en renbanen, waschvrouwen, strijksters of modistes in hun gewone doen, of een plein met flaneerende dandys...

Intusschen: *La danseuse n'est qu'un prétexte pour le dessin,* verklaarde hij zelf. En ten slotte waren al zijn, door bewonderende litteratoren veel te zwaar gewogen, moderne sujetten hem slechts voorwendsels tot het geven van een eigen karakter in nieuwe koppelingen van lijn en kleur, — tot het op papier of op het doek trekken eener elastische plastiek in rauwe ritseling van schrijnende fijnheid, — tot het op nieuwe en verrassende wijze zich wijden aan zulk rigoureuus teekenen, als waarvan Ingres getuigd heeft, dat in haar *la probité de l'art* gelegen is.

La probité de l'art, — niemand sinds de groote tijden der kunst, die haar hitsiger heeft nagejaagd dan Degas. Haar ter wille werd geen moeilijkheid ontzien. Integendeel werd deze in haar schuilhoek opgezocht en niet losgelaten vóór zij overwonnen was. Heel zijn werk is een opsporen van de levenszenuw, is blootgelegd mechanisme. En dan geen toegift, geen overgangen, geen bijvocht. Louter rhythmische synthese.

Substraat zonder starheid — vol van de trilling zelve, die uit de spanveer van het leven wordt geboren. Bij het koelste overleg het taaist volgehouden werk-beleid, (van temperament wilde hij niet hooren) bewaart Degas den indruk van het plotselinge, van het voor 't eerst aanschouwde. Al wat naar

bravour kon zweemen wordt verre gehouden. In zijn schilderijen merkt men geen toets op, geen empatement, en om zoo te zeggen geen tegenstelling. Toch, terwijl hij aan zijn figuren nauwelijks licht-en-schaduw of relief-modelé bijzet, bereikt hij de meest onverwachte uitdrukking van ruimte. Bij louter lijnen en vlakken, overal diepte en lucht. Bij een decoratieve effenheid, — zooals die trouwens in al het picturale van hooger orde uitteraard reeds gelegen is, — de meest nerveuze spanning. Geen roes-inpressionisme, bloot uit visueële aandoening voortgekomen, maar een organiesch met felheid doorleefde visie van ademende arabesken, niet zelden uitgegroeid tot iets lichtend monumentaals. Want zijn vaak slangachtig gewrongen, acrobatiesch uitgerekte, kaleidoscopiesch kantelende menschenbeelden zijn uit zoo helle teekenkoorts getogen, dat zij aan de wonderbaarlijke kunst van Ingres' Bain turc doen denken, — doch deze dan van het ideale naakt overgebracht op het pulseerende der ontkeede, en als uit een hinderlaag beloerde werkelijkheid.

Het is wel eens bij mij opgekomen, dat, wanneer er inderdaad op Mars of op welk ander hemellichaam dan ook, fijnbesnaarde wezens mochten wonen, en deze de schepselen onzer aarde, in hun krieuwend beweeg en gedoe, van uit de verte konden bespieden met die aandacht, waarmede wij b.v. door een microscoop diatomeeën gadeslaan, of ons vermeien in de teedere geledingen van een vliedervleugel, — dat dan het resultaat van hun buitenaardsche observaties aan de vermete leevensuitbeeldingen van Degas verwant zou zijn. Ons dagelijks wroeten en wentelen beschouwt deze geduchte kunstenaar in een meedoogenloozen tooverspiegel, die het achter deuren en grendels gebeurende onopgemaakt terugkaatst met de felheid van flitsende verschijningen, zooals die kunnen opspoken onder scherp scherend zoeklicht, — beschouwt hij met een onverbiddelijkheid, welke daarom zoozeer ontstelt, omdat het ons ongeloofelijk toeschijnt, dat een mensch zelf menschen zoo nijpend nauwlettend, zoo doordringend, ja zoo doorborend kan aanschouwen en kennen, terwijl hij zich daarbij menschelijk zoo wonder-hoog vreemd van hen houdt. Onze standen, onze bewegingen en onze

gebaren zijn voor hem als de allures en de mimiek van een aap of een kat, en in de scherpste van zijn kijk, die het schijnbaar meest voor de hand liggende, dat echter door een ieder werd voorbijgezien, in zijn aristocratiesch vizier neemt, — in het sluik snerpende van zijn lijn en het kruimig knerpende van zijn kleur, ligt een element, dat over de optische onzijdigheid heen aan het satanische komt te grenzen.

In hem lijkt het grimmige van een gothieken kerkspouwerhaker door de straffe school van Mantegna te zijn gegaan, om met de vastheid van rhytme van een Outamaro en de schuimende tinteling van een Watteau, het meest ephemere levensbeweeg vast te leggen in den schier hieratischen stijl eener waarlijk klassiek-gestaalde moderne kunst.

1917.

BIJ het verscheiden van Jacob Maris heerschte er algemeene verslagenheid. Ieder, die niet ten eenenmale een vreemdeling was in de Nederlandsche kunst, kende zijn sonore schilderijen. De zoo veel vermogende meester, die de uitverkoren verheerlijker was van Hollands eigen schoon, en die als een gevierd man in ons midden leefde, scheen nog in zijn volle kracht te staan. Zijn machtig talent behoorde tot het beste nationale bezit. Toen viel het opeens van ons weg. Men had een gevoel alsof er een kostbare schat verloren was gegaan.

Hoe anders is het nu, bij den dood van zijn vreemder, grooter broeder Matthijs! Zijn bestaan was voor de meeste Hollanders bijna als een legende. Hij was altoos een eenzame geweest, en sinds wel bijna een halve eeuw woonde hij buitenslands. Van zijn kunst kende men al te weinig, en dat weinige sprak allerminst tot de menigte. Zeker ging ook met zijn sterven een zeer kostbare schat verloren. Maar het droevigste is, dat Nederland zich zelven wel moet bekennen, dien schat nooit werkelijk te hebben bezeten.

Van zijn jeugd af aan was het werk van Thijs Maris van een wonderbaarlijke zuiverheid en volkomenheid. Als jongen van misschien twaalf jaar bracht hij Louis Meyer in verrukking over een bootje, dat hij in een van diens zee-stukken geschilderd had. Een van zijn oude kameraads wist te vertellen, dat zelfs spierpoppen, door den jongen Thijs op de Haagsche Academie geteekend, uitmunten door hun verfijndheid van kleur. Bewaard gebleven prijsteekeningen naar het antiek, van toen hij omtrent vijftien was, verbazen door een reeds gelouterde opvatting. Heel vroege stillevens

en een brok naakt uit die dagen doen aan werk van een gerijpt meester denken.

In 1855 trekt hij dan naar de Antwerpsche Academie en men wil, dat zijn kunstenaars-hoofdbreken reeds daar begon. Hij leerde er de verlangens der Duitsche Nazareners kennen, die bij zijn peinzenden gemoedsaard insloegen en hem in tweestrijd brachten met zijn machtigen picturalen zin. Zijn studies van de schilderklas zijn nog vol van den zuiversten schilders-lust. Maar in toen opgezette teekeningen denkt men aan het groot-lineaire van den op dieper duiding doelenden Rethel. En in het onvoltooide Markttooneel laten zich inderdaad tegenstrijdige factoren onderkennen. Landschapstudies weer, na zijn terugkomst in Holland (1859), te Oosterbeek geschilderd, vertoonen geen den minsten Duitschen invloed. Maar de in 1860 met zijn broeder Jacob ondernomen reis naar Zwitserland (waarin toch ook een zeer coloristische studie aan het meer van Genève valt, zoo gul alsof ze van den besten Franschman was) brengt hem dan veel nader tot den geest en de motieven van ballade en lied. De opeenvolgende teekeningen van Lausanne vormen even zoevele fazen naar een gedroomde abstractie, en brengen de bouwstoffen voor het sprookjeskasteel, dat later door zijn scheppingen zal waren. Maar het hooghartige Zelfportret (1860) is van de meest tastbare realiteit en de befaamde Schapekop zou tusschen meesterwerken der zeventiende-eeuwsche Hollanders niet detoneeren, terwijl een tekeningetje van een Zingend meisje met een haan (1861) een prachtig-romantische idylle geeft. En het is opmerkelijk, hoe hier en in weer latere composities, waar nòg teerder droomerij in koost en suizelt, toch als uitgangspunt gevallen van Ludwig Richter zijn aan te wijzen.

Doch wanneer men zou kunnen zeggen, dat de beste Duitschers uit dien tijd in alles een geestelijk bestaan achter den schijn der dingen najaagden en zij dus de werkelijkheid slechts aanvaardden, om er gevoelens en denkbeelden door uit te drukken, — en wanneer men hieraan dan mag toevoegen, dat de warmte van hun picturaal uitbeeldingsvermogen met de innigheid van hun gevoel geen gelijken tred mocht

houden, dan geloof ik, dat de schoone verlangens van Schwind en Rethel, van Führich en Steinle, eerst door de voorname schildersgaven van Matthijs Maris waarlijk in vervulling zijn gegaan.

Want nooit misschien mocht een zinrijk dreamer over zulke machtige en verfijnde schilderskwaliteiten beschikken. Onder de schilderijtjes, die Thijs Maris in zijn Haagsche periode (van 1860 tot '69) voortbracht: Naar school, Kennismaking, Kerkgang te Freiburg, het Buurtje van den heer Neervoort van de Poll, het verwante Stadsgezicht uit het Stedelijk Museum te Amsterdam, dat van Hanedoes komt, of het mooie stukje van een Jongen en meisje uit het Museum-Mesdag, zijn er die zoo welig van ingeving, zoo diep opgehaald, zoo harmonieus doorvoeld en picturaal zoo kostelijk uitgesponnen zijn, dat zij onder de meest dooradelde schilderkunst als kleinoodiën huns gelijken zoeken. In het verlokkelijk aspect van hun onnaspeurlijke peinture is het, of de fonkeling van een gekleurd glasraam bij laat licht samenstemt met het braamfluweel van een stouten etsdruk; — men zou gaan gelooven aan een teekening, in ivoor gebrand, aan kleuren, uit email gesmolten, wanneer niet het onmiddellijk door een vrome hand bestuurd penceel immers alleen, zoo teere aroma in zoo effen vloeiing van verf kon leggen.

De formule van al deze schilderijtjes lijkt nog vrijwel die van een weergeven der geziene werkelijkheid. Alles schijnt zoo positief voorgedragen en zoo gemeenzaam, de stoffelijke bekoring, zelfs van accesssoires wordt ons zoo nabij gebracht, dat men een oogenblik kan wanen, dit alles ook waarlijk wel zoo gekend te hebben. Alsof men ooit in waarheid, op welke romantische zwerftochten ook, een zoo compleet samenstel van pittoreske sprookjesbestanddeelen zou kunnen aantreffen. Alsof het niet juist de levende scheppingen van een bij genade droomrijken geest zijn, die ons vaak wezenlijker schijnen dan eenige heugenis van het werkelijk geziene zijn zal. Alsof zulke exquisite beelden anders dan uit de zinnemijmeringen van een zienersbrein kunnen voortkomen. Alsof niet het wonderlijk in het gemoed doortrillende van deze kunst van een adel is, die wel uit de schoonste ver-

beelding, doch nimmer uit het aardsche zelf gewonnen werd!

In zijn eersten Parijschen tijd wordt aanvankelijk nog veel verwerkt, wat reeds vroeger in Den Haag werd opgezet. The four mills (1871) staan, als door een zilveren sluier van herinneringen heen gezien, prachtig pralend onder het hooger lichtgeglor van de limpide lucht. De Souvenir d'Amsterdam (1871), die parel aller stadsgezichten, is louter bezonkenheid. Zij is bijna zonder tegenstellingen, enkel op harmonieën van totaaltoon gestemd. Maar in die zoo beperkte toonschaal heeft de schilder de stille schittering gelegd van een edelsteen, evenals hij bij de meest strikte gesserreerdheid, ja bij iets bijna rechtlijnig straks, de wonderlijkste luchtomwademing, de teederste smelting heeft bereikt. Alles trilt en toch staat het roerloos, — alles zwijgt en toch zegt het zoo onbegrijpelijk veel. Heel Hollands stil en statig stedenschoon is hier tot kristal geschoten in de lichtende eenzaamheid van een popelende ziel.

Enkele landschappen uit die dagen zijn in Montmartre genomen. Op een er van glanst eveneens heel het tafereel van zacht email-licht. De vormribben en toondiepsels zijn wel als zware verfruggen in de rijpe schildering gezet, maar de melodieuze lucht-omhuldheid sleept die roestige krachten prachtig mede in de weelde van het stille lied, dat rijk is en innig, breed aanzwellend en toch melodisch opgelost. Wonder bereiken — terwijl het motief eer getourmenteerd is dan rustig, terwijl er wringlijnen in liggen en er knoestvormen uit opdoemen, terwijl er bij ontleding strijd uit spreekt en bijna tragiek, is het geheel zoo waarlijk saamgevloten tot één doorklinkend accoord, gaat er door dit alles heen zulk een adem van schoonheid, ligt er over en door dit tafereel zulk een sfeer van gelouterde rust, dat aan hem, die er zich aan mag overgeven, slechts edele kalmatie, slechts hogere verzoening en vrede wordt bereid.

De Vlaamsche keuken (1872) uit het Museum Mesdag behoort tot Maris' Parijsche schilderijen, die nog uit in den Haag reeds begonnen werk zijn ontbloeid. Van uiterlijken opzet zou men het een genre-stuk kunnen noemen, maar een genre-stuk dan toch van zeer ongewonen aard. Want men

voelt, dat de gemeenzame handeling hier slechts een voorwendsel is, en dat in de voorname houding, in de raadselachtige uitdrukking van de figuur, op een geestelijken stijl wordt aangestuurd, die met het wezen van wat voorgesteld wordt niet dadelijk strookt. Al vindt men hier ook wel zeer den bewogen tonalist aan het woord, die zich vermeit in teere nuances en fijne accoorden, het was den schilder toch veel meer om een dichterlijke duiding der werkelijkheid, dan om hare aspecten zelve te doen.

Slechts één jaar later gedateerd is *The Flower* (uit de collectie van R. B. Angus te Montreal). Het tijdstip blijkt in des kunstenaars ontwikkelingsgang van gewicht te zijn, en de twee schilderijen kunnen als merkpalen beschouwd worden. Het te voeten uit genomen meisje op *The Flower* staat in geheel dezelfde houding als de koekebakster op de Vlaamsche keuken en vertoont niet anders dan een bloemrijk doorgaan op het vroegere gegeven. Maar het verschil van verwerking der stof spreekt duidelijk. De stap van een veredeld genre tot de sprookjeswereld, tot den droom, waar de kunst van Thijs Maris al zoo gedurig had heen gewezen, werd hier overbracht. De tot peinzende *Perdita* geparafraseerde keukenmeid, het is de vlinder, die zich vrijwiest uit de pop, het is de *Asscheipoester*, tot nu toe aan het nederige thuis gebonden, om, door de tooverfee verlost, tot prinses te worden gewijd.

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand;
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland.

En in dat tooverland bewegen zich van nu af aan al de voortbrengselen van Matthijs Maris' verbeeldingsfeer.

Het bekoorlijke *Feeding chickens* (vroeger bij Sir John Day) en het nog verrukkelijker *The Shepherdess* (bij Sir George Drummond te Montreal) zijn beide nog van 1872, en staan min of meer op de grens der twee soorten. Maar *De Doop* (bij E. B. Greenshields te Montreal), *l'Enfant couchée* (bij Andrew Maxwell), *De Spinster* (bij Neervoort van de Poll), alle drie van 1873, en *He is coming*, evenals zija

bekendste werk uit die dagen: De Vlinders, van 1874, — het zijn schilderijen, waarin de kunstenaar, zoekend naar innige zuiverheid, zich verder van de realiteit verwijderd en zich van haar vrijmaakt, om zich voortaan aan het najagen zijner mysterieuze schoonheidsdroomen en aan hen alleen te wijden. En dus, in kunst en leven, al wat aardsch is versmadend, is het, of hem sindsdien dit woord van den dichter als leidstar voorzweeft:

Et qui rêve pour soi la pureté suprême,
D'aucun terrestre amour ne daigne emplir son coeur.

Doorgaand voelen wij nu in deze sprookjesachtige tafereelen den feeërieken gloor zijner ontwaakte schoone slaapsters, zijner mijmerende Gretchens, zijner van droomen zwoele Méliandes. Zij staan of zitten met het hoofd zacht geneigd, die raadselachtige jonkvrouwen, of vleien zich peinzend neder, of gaan met zwevenden tred als onder de betoovering van een geheimzinnigen ban. Er is zachte brand in haar oogen en er sluimert bloesem-weelde in de belofte harer lippen. Het geschitter en het gedruisch der wereld is verre van haar, doch zij zijn niet eenzaam. Licht is rondom haar, maar het is het kozende licht eener stille schemering waarin zij gehuld zijn. En door dien zilveren schemer-sluier heen ruischen zoete stemmen, fluistert liefelijke kondschap van hoogheerlijken weemoed, zinrijk maar onzegbaar, ondoorgrondelijk en tijdeloos.

Die voornaamheid van adem, dat wonderlijk gehalte van heimelijkheid en wijding, die blanke verdiepthed van innerlijk leven, zij zouden zich in later werk, zouden zich in de stoutste worstelingen zijner Londensche levensdagen nog hooger openbaren.

De kleur verdwijnt nu, maar de sprookjesfiguren zwellen aan tot wat wel mythische gestalten schijnen te zijn. De toonaard wordt ál teerder, maar terwijl de vorm als in nevelen vervluchtigt, wordt het rythme gedragener. Enkel in mild zweemende schakeeringen van zilvergrijs gedoopt, worden de beelden nu eer uit morgendauw en maneschijn geweven dan met verwen geschilderd.

De vrouw geworden extase, die thans door zijn, op het hoogste gerichte droomen waart, gelijk een priesteres, vol wilde majesteit troonend in een Druiden-woud, gelijk een door dreunende orgelklanken ontwaakte titanenbruid, met loom gebaar de handen heffend van onder het wijd brokaatgewaad, dat nederzinkt in rijken val van zware plooiën: gedrochtelijk schoon, uit weelde van geheiligde Herinnering opdoemend, in haar huiveringwekkenden weemoed. Zij is als een Blessed Damozel, een Ulalume, bewoonster van den hemelschen burcht, — of als een beidende Zulima, een weeklagende Iphigenie, een in eenzaamheid verdoolde Dolores. Zij is als een adem, een echo, een siddering, een vrouwezucht, een bangende, verlangende ziel, uitgebeeld in een schoonheids-vizioen, dat, ontstellend en weldoend, beide: het onzichtbare en het onuitsprekelijke vertolkt.

En het is alsof ons van de smachtende lippen dier bovenaardsche verschijningen, in een zacht koraal, deze strofen uit Novalis' Gesang der Abgeschiedenen toeruischen:

So in Lieb und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken,
Seit der wilde trübe Funken
Jener Welt erlosch:
Seit der Hügel sich geschlossen
Und der Scheiterhaufen sprühte,
Und dem schauernden Gemüthe
Nun das Erdgesicht zerflosz.

Zauber der Erinnerungen
Heilger Wehmuth süsse Schauer
Haben innig uns durchklungen
Kühlen unsre Glut.
Wunden giebt's, die ewig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer.
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in Eine Flut...

1917

EUROPA houdt weinig rekening met Amerikaansche schilderkunst. Men weet, dat de verfijnde Whistler in Baltimore geboren was, en dat Sargent, die voor een rassiger Besnard of een bloedrijker Boldini zou kunnen gelden, uit Amerikaansche ouders gesproten is. Maar men rangschikt beiden, niet geheel ten onrechte, onder de Europeesche kunst. Van William Morris Hunt (1824—'79) kent men alleen de geschriften en van Mary Cassatt de droge-naald-etsen. Maar van den grooten tonalist George Inness (1825—'94) en de groep van intiemer landschapschilders om hem heen, heeft men evenmin eenige voorstelling als van den bizonderen colorist Blakelock (geb. 1847). Ook niet van Winslow Homer (1836—1910), den meest Amerikaanschen, naar het mij voorkomt, onder alle schilders van daar ginds.

Hoe zal ik, door vergelijking met eenig Europeesch werk, een denkbeeld geven van zijn stijl? Er is in het fiksche, op vlakke plans aansturende figuurteekenen van sommige zijner schilderijen iets, dat aan het vroegere illustratie-werk van Caton Woodville, den fameuzen Graphic-man herinnert. Maar een groot verschil ligt hierin, dat de Engelschman in alles toch wel vooral aan het fraaie van zijn uiterlijken trant schijnt te denken, terwijl Winslow Homer, aan elk virtuoos zelfbehagen vreemd, geheel vervuld is van en opgaat in de stoffe, welke hij uitbeeldt, Zijn stijl zit veel meer in zijn oog dan in zijn hand. Daarom is het ook, dat Homer, ofschoon hij zich in zijn jeugdwerk inderdaad niet altoos van het illustratieve vrijmaakt, in latere schilderijen daar royaal boven uitkomt en bijwijlen aan een waarlijk epische kracht vermag te raken. Hij karakteriseert dan niet meer, doch laat zich gaan in wijder overgave. Over lyrischen zin heeft hij

eigenlijk nooit beschikt, — en al ontsnapte hij in het pinteeren zijner onderwerpen een enkele maal niet geheel aan het sentimenteele, picturaal sentiment in den gangbaren zin heeft hij zoo weinig als een schilder bij uitstek van natuurmomenten maar vertoonen kan. Daar was in hem iets van de vrees voor weekheid en artificiëele verfijning, die Thoreau kenmerkte, en een vruchtbare drang naar het heroïsche kan hem niet ontzegd worden. Gaat er al geen geur van bloesem door zijn werk, hij kon er zich op beroemen, den adem der onmetelijke vlakte en het stormen van den Oceaan beter dan iemand te hebben weergegeven, zooals ik ook zeker geloof, dat het woeden van den wind door geen ander zoo zichtbaar vertolkt is geworden.

Veel minder volkomen en stellig ook niet zoo gespierd heeft een te zeer vergeten Hollander, die de wouden en wateren van Canada liefhad en er schilderijen van maakte, welke een epicurist den schrik op het lijf konden jagen, — heeft Alexander Wüst weleens dingen gemaakt, die van de ruigheid van Homers natuurgevoel niet al te ver verwijderd bleven. Maar de Amerikaan staat koninklijker tegenover alle aestheticisme. Komt men, voor een schilderij van hem geposteerd, b.v. opeens aan Whistler te denken, zoo is het ons te moede, of wij bij hem binnen de zwoelte van de broeikas zouden treden. De broeikas dan van een fijnproevers-atelier, waar Japansche houtdrukken en lakwerk gekoesterd worden, waar het fraaiste porcelein gekeurd en kostbare orchideëen in sierlijke vazen geschikt worden. Homer brengt ons ver buiten zulk een atelier, midden in de wijde buitenlucht, waar weinig menschen wonen en de cultuur nog niet als ziekte gewoed heeft. Naar Bermuda, Bahama, de Adirondacks of Florida. Naar streken, waar het oor het naakte loeien hoort van den grooten orkaan en het onbeneveld oog de barheid volgt van looden en leien wolken, die dreigend hangen boven een bulderende zee, waar zij haar spokende golven tuimelhoog opzweept tegen zwarte rijen van scherpe klippen...

Met meer of minder recht is van den tegenwoordigen Amerikaanschen schilder in doorsnêe gezegd, dat hij zich in

zijn werk vooral onderscheidt door wat goede tafelmanieren genoemd zou kunnen worden. Hij heeft zijn métier meestal in Europa geleerd, en weet het met ingetogenheid te beheerschen. Bij Homer nu proeft men weinig de uiterlijke beschaving, herkent men nauwelijks de school, denkt men noch aan de tafel noch aan de keuken. Zóóver staat het wezenlijke van zijn kunst van het fashionable af, dat de menschen, die hij ons vertoont, minder dadelijk het begrip van cultuurwezens dan vooral dat van dappere en gezonde zoogdieren bij ons oproepen. De enkele groote figuren in zijn ruime landschappen zijn meestentijds ondernemende mannen, met de elementen strijdend zonder pose of emphase. Gemeenzame Vikingen zou men ze willen noemen.

Homer weet spierkracht uit te drukken zonder vertoon van muskels, vleesch en bloed zonder uitstalling daarvan, buitenlicht zonder prismatische effecten, en buitenlucht zonder atmosfeer te geven. Karakteristiek voor hem is het, dat hij visschen met voorliefde en voortreffelijk geschilderd heeft. Koud en hard kijkt hij de natuur het liefst bij barsche momenten aan. En de bizondere gave om sterk getroffen te worden verdroogde bij hem niet bij het klimmen der jaren. Integendeel is het bij een overzicht van zijn kunst (zooals men er in 1911 een in het New-Yorksche museum gegeven heeft) alsof men hem eerst tegen het laatst van zijn leven ziet volgroeien tot den apostel van een frisscher kunst. Toen hij stierf, vond men in zijn werkplaats een onafgemaakt schilderij op een ezel staan: drie kerels, die in een kano tusschen hoog opkruivende golven stroomafwaarts schieten, en in kort bestek geeft dit werk misschien het beste van wat den koenen schilder bezielde heeft.

Heeft Winslow Homer dan werkelijk een jonge, meer elementaire schoonheid gebracht? Het is maar de vraag, wat men onder schoonheid wil verstaan. De door-en-door Amerikaanse Walt Whitman schrijft ergens: *The passionate tenacity of hunters, woodmen, early risers, cultivators of gardens and orchards and fields, the love of healthy women for the manly form, seafaring persons, drivers of horses, the passion for light and the open air, — all is an old unvaried*

sign of the unfailing perception of beauty, and of a residence of the poetic in outdoor people. Aan dië schoonheid, de oude en eeuwig nieuwe schoonheid van het natuur-bestaan is het, dat Winslow Homer zijn schilderen gewijd heeit. Hij is helder, kunstloos, fel, dadelijk, vol adem — en terwijl hij, zooals Whitman den twijfel haat, de nuance vermijdt, ziet hij bij alle verschil met den nieuwe-werelddichter bij uitnemendheid, evenals deze, gelijk door een tooverglas, de gewone dagelijksche buitenwereld aan, alsof ze opeens nieuw-geschapen vóór hem lag.

THÉRÈSE SCHWARTZE.

(20 December 1851—23 December 1918.)

MET haar voorkomen van een achttiende-eeuwsch Fransch markiezinnetje, met haar optreden vol van tegelijkertijd afwerenden en meeslependen levensdurf, met haar origineele slagvaardigheid, met het prestige van haar erkend talent, en met haar altijd op de bres staan, waar het de eer en het gezag harer kunst gold, was Mevr. van Duijl—Schwartzte een zeldzame figuur, niet enkel in de Amsterdamsche wereld, maar speciaal ook in de kunstwereld der hoofdstad. Al was het eerste opmerkelijk, het laatste zegt méér. Want terwijl het Amsterdam, dat zich roert en zich laat gelden, een aantal verschijningen van beteekenis kent, komt men nauwelijks tot het aantal van de vingers aan één hand, wanneer men onder de schilders van de hoofdstad wat meer naar voren tredende persoonlijkheden in de rij zou willen zetten. Vooral niet, wanneer men er dezulken onder zoekt, die naar buiten iets van den artistieken luister afstralen, welke de gevierde portrettiste omgaf, en waar zij werkelijk waarde aan hechtte. Want zooals zij in haar kunstopvatting het portrait réprésentatif aanhing, dat in onzen tijd op breeder linie schijnt te willen verdwijnen, zoo representeerde zijzelve gaarne. Zij was representatief van smaak en neiging, gelijk dat bij de Hollandsche kunstenaars van haar tijd als een zeldzaamheid, ja, als een uitzondering mocht gelden.

Toen Jozef Israëls eens over een der allergrootste portretschilders uit vroeger dagen, over Velasquez, schreef, deed hij teekenend uitkomen, waardoor de levenshouding van zulk een reus zich voor ons het meest onderscheidt. Hoe hij zich, met breede kwasten en penseelen gewapend, voor een groot doek dorst te posteeren, waarop hij met bedreven hand

levensgrootte figuren schilderde. Hoe hij niet zocht, niet wurmde, niet wanhopig om zich heen smeedt, met kwasten en stoelen . . . „En wij staan daar”, zoo gaat Israëls dan voort, „en trachten te begrijpen, hoe zulk een man in zulk „een omgeving zich gevoeld moet hebben, wij schilders „zonder durf, zonder modellen, zonder hof, koning of keizer „om ons breed te gevoelen. Een schilderijtje van nauwelijks „een paar meter beangstigt ons, en de koning lacht er wat „om, om wat wij hem op een tentoonstelling van levende „meesters laten zien, en wij kruipen in onze schulp, en „zijn schilders van den twijfeltijd en de vreugdelooze „handelingen.”

Thérèse Schwartze nu, durfde zich, als het er op aankwam, wel degelijk in haar omgeving breed te gevoelen, zij wist zich, wáár zij kwam, te doen respecteeren, zij liet niet om zich of om haar schilderijen lachen, en had er zich niét aan gewend in haar schulp te kruipen tegenover wereldsch aanzien, al nam zij dat stellig au grand sérieux. Haar tijd moge het merk van den twijfel dragen, in háár doen en laten heeft de innerlijke onzekerheid nauwelijks een rol gespeeld. En een vreugdelooze handeling is het werk, dat haar bestaan vervulde, voor deze artieste nimmer geweest. Met benijdenswaardige opgewektheid, ja, met een blijmoedig vuur, heeft de dappere kleine vrouw de moeilijkheden van haar bezwaarlijk kunstvak en de ergernissen, die het zijn trouwen beoefenaars bereidt, een bij uitstek werkzaam leven lang getrotseerd en overwonnen, — schilderend zoo lang het dag was, tot de draad al te plotseling werd afgebroken. Wij hadden haar zoo gaarne nog een langen, schoonen levensavond gegund gezien.

Zij hechte aan het representatieve van de kunst in het algemeen, en zij hechte zeer aan het representatieve van het portret in het bijzonder. In dit laatste lag, beide, de sterke en de zwakke zijde harer kunst.

Haar zwakke, want ongetwijfeld heeft zij daardoor een der schoonste en meest verheffende zijden der portretkunst een kostbaar leven lang veronachtzaamd. Door een in vrome aandacht aanschouwen en weergeven, de heilige natuur stil

en waardig voor zich zelf te laten spreken, — met opoffering van al het bijkomstige het raadsel na te speuren, dat in elk gelaat verscholen ligt, — te trachten zelfvergeten door te dringen in het wondere geheim van eens menschen dieper bestaan, — te pogen door een eerbiedig blootleggen van het waarachtige samenstel en de verborgen wezenstrekken, de innerlijke persoonlijkheid blijvend naar voren te halen, — dat alles was het niet, waartoe Thérèse Schwartz zich opmaakte, wanneer zij een schilderij concipieerde.

Met de gewijde teederheid, die de natuuronderzoeker koestert voor zijn object, had haar bespieden weinig uitstaande. Het schijnt niet eens zoo heel zeker, of zij zich voor het menschelijk bijzondere in haar modellen ten volle interesseerde. De sitter was haar vooral aanleiding tot het portret, en het schilderij zelf bleef haar datgene, waar het om te doen was, de spil, waar eigenlijk alles om draaide.

Maar hierin lag tegelijkertijd de kracht van de wakkere schilderes. Aan de frischheid van de voordracht moest niets komen te schaden. Het picturale makelij van het stuk mocht van geen aarzeling getuigen. Het laten maken van een portret kon in haar oogen nooit zijn: het zich onderwerpen aan een geestelijke operatie. Dat alles leidde slechts tot bevangenheid en zij gruwde van het scrupuleuse en het benepene. Meer dan het ontleedmes of het stilet zou haar de knallende rijzweep hebben aangetrokken. Zij haakte naar het Schwungvolle gebaar, naar verblindende verve, naar een met gulle hand en met vurig animo voorgedragen schildering. Het zoeken naar dieper duiding kon niet anders dan de afgerondheid schaden. Van Hawthornes Profetic pictures stond zij zoo ver af als zich maar denken laat.

Het geportretteerd worden moest naar den zin van Thérèse Schwartz een heugelijke gebeurtenis zijn, een hulde aan schoonheid, aan familie-zin, aan positie of verdienste: een onderscheiding, — iets feestelijks! En het schilderij van fraaie allure moest daarvan glansrijk getuigen. Zou men zijn model dan niet op het voordeeligst tooien? Zelfs het pasgeboren kind wordt reeds ten doop gehouden in een staatsiejurk. Ook voor een eenvoudig bezoek pleegt men zich

fraaiër dan gewoonlijk uit te dossen. Men zorgt er voor, in het publiek beter voor den dag te komen dan in zijn huiskamer. Gaat de gast naar een trouwpartij zonder brui-
loftskleed? En zal men het jonge meisje in een simpele jurk
naar een diner laten rijden? Wordt zij voor het bal niet
zoo verleidelijk mogelijk gekleed, niet extra gekapt, niet
uitgezocht met linten en bloemen gesierd, en dermate ge-
ëndimancheerd, dat zelfs poudre de riz, Schminke en bella-
donna al dicht aan de beurt komen? Geeft het dan pas,
aan zijn modellen minder zorg te besteden, waar het er op
aankomt, hen een onsterfelijkheid in effigie te verzekeren?
Zóó gesteld werd haar opvatting inderdaad ten hoogste
verdedigbaar. En in elk geval was het nu eenmaal de hare.

Misschien beschouwde zij, zooals ik dat eens van haar
hoorde zeggen, het menschenleven als een kruis met rozen.
Maar de dartele bloemen waren er dan om het strakke
kruis te bemantelen, althans om het geurig te verfraaien.
En op het schilderij behoorden die rozen ons licht en kleur
en zwier en illusie in de oogen te stralen. Het aldus opgevatte
portret had stellig de taak, te behagen. Het moest vóór alles
een smakelijk schilderstuk worden, vloeiend en schitterend
uitgevoerd. Het zou daar, waar het kwam te hangen, in de
ontvangkamer of in de vergaderzaal, of in de pompeuze
hal of in het museum, een volle, afgeronde taal spreken, en
zoo mogelijk, den voorgestelde op frappante wijze en met
luister vertoonen. Zóó alleen kon de kunst de soort van
aanzienlijkheid behouden, die in Thérèse Schwartze's gevoel
onafscheidelijk was van haar wezen. Naar dat ideaal wist
zij stevig koers te zetten, en in menig geval is zij het bereiken
van dat ideaal zeer nabij gekomen.

Jaren geleden, naar aanleiding eener prachtige herinnerings-
tentoonstelling van zijn werken, te Antwerpen gehouden, heb
ik eens een beschouwing geschreven over de kunst van
Antoon van Dyck. Er kwam ongeveer deze passage in voor:

„Van Dyck is wel het summum van een hoofschilder-
„schilder geweest. De edellieden, mannen en vrouwen, maar
„de vrouwen nog meer dan de mannen en de jeugdigen
„onder haar nog stelliger dan de ouderen: de lieder van de

„wereld in het algemeen, die voor dezen schilder van even-
„veel smaak als kunde kwamen poseeren, mochten er zeker
„van zijn, bij hem hun beste wenschen bevredigd te vinden.
„Onder zijn blikken was men veilig, en het model werd voor
„hem geen probleem, dat hij meedoogenloos doorvorschte,
„en waarvan hij de angstige zielsgeheimen zou uitbrengen.
„Het was allereerst en het bleef bovenal, aan de tenue, aan
„de pose, dat hij zijn zorgen wijdde. Hij maakte u tener
„genoeg, om niet onbehoorlijk gezond, maar toch wel zoo
„bloeiend van incarnaat, om niet bepaald kwijnend voor den
„dag te komen. Voor plooiën en groeven geen gevaar, maar
„aan den anderen kant evenmin voor zoetsappigheid. Nie-
„mand die ooit mooier complexies, mooier haarinplantingen,
„mooier lokkenval schilderde, en de prachtige teint der En-
„gelsche schoonheden werd onder zijn penseel als het bloeiend
„blank van fijn-rijp ooft. Bovendien konden zijn modellen
„er zeker op gaan, sierlijke polsen, slanke vingers en zelfs
„gepolijste nagels op den koop toe te krijgen.”

„Hij was een schilder van de zorgvuldigste kunstenaars-
„étikette, die opging in de raffinementen der uiterlijke ver-
„schijning, maar daar dan ook van haalde, wat er, om zoo
„te zeggen, van te halen viel. Zijn lieden zag hij aan met
„een zinnelijk welbehagen, waar toch iets zeer gekuischts,
„iets ingetogens aan bleef. Zij werden geposeerd met zwier,
„maar ook weer zonder al te véél zwier. De gratie zat minder
„in bepaalde lijnen dan in iets onnaspeurlijks, en indien hier
„iets van een saus in meewerkte, het was er een die vrij
„van bijsmaak was. Minder dan op stellige kontoeren, lette
„hij op het binnen-modelé, en zoo werd, wat onaangenaam
„mocht aandoen, gemakkelijk opgeofferd. Niettemin, en
„ofschoon hij in den regel nog meer om zijn schilderij dan
„om zijn model gaf, kon zijn bekwame hand er voor instaan,
„een duidelijke gelijkenis niet te verwaarloozen.”

Toen het artikel, waarin dit voorkwam, in druk verschenen was, zei een opmerkzame lezer er van tegen mij, „Maar wat gij daar over van Dyck hebt gezegd, dat is het ideaal van Thérèse Schwartzel!” Ik had er bij het schrijven niet zoozeer aan gedacht, maar moest bekennen, dat veel hiervan

op onze eerste portretschilderes van toepassing was. Zij had zich van den beginne af aan bij een traditie van hoofdsch portretteeren aangesloten, die in Van Dyck nu eenmaal haar voornamen oorsprong vindt. Toch aardde haar kunst nog meer naar die van den man, die het schilderen van Van Dyck, niet zoo onvergelykelyk geraffineerd naar den vorm, en met minder zeldzame gekuischtheid van stijl, maar nog weliger en smijdiger, weer vreugdevol had opgenomen; naar Thomas Gainsborough. En het meest van al misschien naar den nog lateren, wekeren Thomas Lawrence. Zij moet — het laat zich nauwelijks anders denken — den virtuozen, zwierig-vleienden trant, dien deze schilder der latere Engelsche aristocratie bij uitstek vertegenwoordigde, bewonderd hebben. Want zij hield van fonkelende oogen met een glimpje van sentimentaliteit, van smeltende rozelippen tusschen peinzende of smachtende mondhoeken, van zóó vriendelyk rood afgeteekende wangen of zóó ivoorblanke halzen, dat men het blanketsel meent te speuren, en van het fluweelig pikante eener bedwelmende gratie.

Zij hield van aangezichten met een bouw van wereldsch ras en zij hield van onbekrompen weelde in het decoratieve apparaat. En het was haar schuld niet, wanneer de luxe en de weidschheid der klasse van menschen, die zij het meest te schilderen kreeg, te zeer op den glans van verguld aan peluche en satijn gebaseerd waren, en in den grond geen stijl bezaten, evenmin als meestal de welgedane vertegenwoordigers van die klasse veel karakter of snit vertoonden.

Kreeg zij in vroeger dagen soberder sujetten, zooals den Rotterdamschen Heer Toewater of den kranigen Frederik Muller, of de indrukwekkende verschijning van haar eigen moeder uit te beelden, dan won het werk dadelijk aan expressieve kracht. En dorst zij zich, in later tijd, onstuimiger op haar schilderlust laten gaan, dan ontwikkelde zij, louter picturaal genomen, haar vermogens het hoogst in die zeldzaam malsch en met een ontstellend beheerschen van het materiaal uitgevoerde pastelportretten, die nauwelijks meer den voorgestelden persoon, maar wel zeer kostelyke illusies voor de zwelgende zinnen oproepen, wanneer zij ze op zoo

buitengemeen persoonlijke wijze tot delicioze accoorden van ruischend grijs wist uit te bouwen.

Trouwens, persoonlijk was haar werk eigenlijk doorgaand.

Men heeft van de schilderessen wel eens gezegd, dat zij de echo van een mannelijken meester plegen te geven. Bij haar was dat allerminst het geval. Wat zij vermocht, was iets anders dan dat, waardoor haar dieper romantiesch aangelegde vader, dien zij te vroeg, reeds als kind, moest verliezen, zich onderscheidde. Op Lenbach, van wiens wenken zij in haar jeugd genoten had, leek zij weinig. Misschien had zij wat bravour van hem geleerd. Maar zij had niet diens scherpe karakteristiek, doch ook niets van zijn verblindende trucs, bijna had ik gezegd van zijn geniale charlatannerie. Wat zij van Henner kan hebben geprofitteerd, was koren op een molen, die zij toen al lustig aan het malen had. In een eigen, smakelijk verzadigd gamma, schilderde zij haar portretten vloeiend en gaaf af in de volle, natte verf, zonder gefoezel, zonder repentirs, zonder vaalheid in het bijwerk en zonder dik aangezette pointe, — soms met een sonore muzikaliteit, altoos met onvervalschten brio. En wáár men ook een portret van haar tegenkomt, daar zal men het in zijn pakkend aspect van rijkelijkheid aanstonds, zelfs al uit de verte, als een werk van Thérèse Schwartze's vaardige hand herkennen.

Men heeft het recht, geheel andere opvattingen dan de hare te zijn toegedaan, — niet om aan deze de volle bestaanswaarde te ontzeggen, of te loochenen, dat zij die met talent heeft voorgestaan. Wat zij als schilderes in haar mars voerde is juist datgene, wat aan ver de meeste portrettisten ten eenenmale ontbreekt. Liep er, naar strenger keuring, onder haar artistieke bagage wat minder uitgelezens, met een „'t is huisbak en heel mijn" had zij zich bij elke visitatie zegevierend mogen verantwoorden. Nooit trachtte zij haar aangeboren gave te forceeren tot iets wat buiten haar domein kwam te liggen. Waarlijk: „elle buvait dans son verre." In de geschiedenis der moderne portretschilderkunst zal zij een eigen smaak, een eigen opvatting en een eigen kunnen blijven vertegenwoordigen. Zijn er wel velen van wie dit zoo zonder aarzeling getuigd kan worden?

1919

VAN de drie groote deugden, die wel als de mannelijke bij uitnemendheid kunnen gelden: Moed, Kracht-tot-handelen en Rechtvaardigheid, mocht Victor de Stuers de beide eerste even stellig de zijne noemen, als hij de laatste — en dat dikwerf tot schade van zijn werk — heeft moeten derven.

Die opperste moed, welke gelegen is in een openstaan ook voor anderer meeningen, in strenge mildheid van oordeel, in zucht om, zonder eenig aanzien des persoons, de waarheid te zoeken, en daarbij bereid te staan, de mogelijkheid van eigen tekortkoming of dwaling te aanvaarden, — die schoone moed der breede en blanke rechtvaardigheid, zij was hem vreemd. De Stuers was buitengemeen moedig, maar hij was zelden édelmoedig. Zijn dapperheid schuwde lasten noch gevaar, maar scheen wel den prikkel te behoeven van tegenstand en van vinnigen strijd.

Er lag ongetwijfeld een waarlijk groote trek in deze zeer markante figuur. Hij was sterk en trouw in zijn geloof, sterk en trouw in zijn liefde, sterk en trouw in het vervullen van wat hij gevoelde zijn hoogste plicht te zijn, sterk en trouw ook in zijn vooroordeelen en zelfs in zijn rancunes. Maar hierdoor gebeurde het, dat hij, althans in het voorbijgaan, meer aan een geduchten vechtersbaas dan aan een ridderlijk strijder deed denken.

Drie factoren waren er, die op de eigenaardig strijdlustige levenshouding van de Stuers mede van invloed zijn geweest.

Hij was opgevoed in vereering voor de figuur van Napoleon, en het leek wel, of hij zich zijn leven lang het laatdunkend gebiedende van zijn held als krachtsideaal tot voorbeeld heeft gesteld.

Bovendien, hij was een maatschappelijk zeer bevoorrecht, een geestig, een op den voorgrond tredend corps-student geweest. In onafhankelijkheid van gedragingen, in minachting voor den filister, in uit de hoogte snedig smalend van zich af spreken, is er altoos iets van den Leidschen aristocraat-student in hem gebleven. Waar hij een tegenstander te pakken kon krijgen, leek deze bij hem op een donderjool te zijn.

En dan: hij was, niet in het gilde, maar daarbuiten, in kringen, die der kunst verre stonden, begonnen met voor hare miskende rechten op te komen. Hij had dat gedaan met kracht en met kennis. Met reden had hij bewondering afgedwongen. Niemand had hij toen gevonden, die tegen hem opgewassen kon heeten. In die rol van alléén-weter is hij allengs vastgegroeid.

Maar dit alles werkte er slechts toe meê, zijn moed om te getuigen en zijn kracht tot handelen te scherpen. En in het bij hem zoo eendrachtig samengaan juist van die twee groote eigenschappen ligt de beteekenis van zijn schitterende verschijning. Toen hij, de dertigjarige jurist, die veelzijdig in kunst had geliefhebberd, voor het eerst in het openbaar optrad, was hij, recht op de zaak afgaand en niets ontziende, in de eerste plaats de man van het scherp aanvallende woord. Zijn „Holland op zijn smalst” was een doorwrocht gedocumenteerde aanklacht. Het was echter nog meer dan dat. Niet alleen toch legde hij de bedroevende verschijnselen der kwaal bloot, hij gaf er ook de diagnose van. Niet alleen gaf hij de diagnose, hij schreef ook de medicijn voor tot keering van het kwaad. De wakkere en verziende schrijver wees er niet slechts op, waar de beschamende leemten lagen in de Nederlandsche kunst-behartiging. — hij wist ook in een volledig schema aan te geven, op welke wijze die leemten konden worden aangevuld. Feitelijk kwam hij in zijn beroemd gebleven alarmkreet aan het verbaasde Nederland een tot in onderdeelen uitgewerkt veldtochtsplan voorleggen.

En dat is, wanneer wij het magistrale artikel thans, na drieënveertig jaar, als een stuk van historische beteekenis lezen, het bewonderenswaardige ervan. Bewonderenswaardig

dan nog het meest dáárom, omdat dit veldtochtsplan niet enkel op het geduldige papier ontworpen werd. Maar bovenal omdat de sterke man, die het vastlegde, zelf de uitvoering er van ter hand nam, — omdat hij met ijzeren wil volhardde in het overwinnen der moeilijkheden, die zich overal opdeden, — en omdat hij, voor zooverre dit binnen het bereik van zijn groote talenten lag, het in veelal zegenrijk gebleken daad heeft omgezet. Zijn jeugd-aspiraties en zijn levenswerk hebben elkaar op zeldzame wijze gedekt.

En in dit verheffend samengaan van moed en kracht-omte-handelen, van een eerst stelselmatig projecteeren met het daarna getrouwelijk ten uitvoer leggen zijner grootsche taak, zal voor de historie de onaanvechtbare roem van Victor de Stuers gelegen zijn.

1916

HET is alweer een jaar of wat geleden, dat in Haarlem het nieuwe Frans-Hals-Museum werd ingewijd. Een groot aantal genoodigden uit het gansche land was er eerst op het Stadhuis ontvangen en door de autoriteiten toegesproken. Vandaar trok de stoet naar de nieuwe kunsthall. Ook Jacobus van Looy, dien men anders bij zulke plechtigheden niet pleegt te ontmoeten, was van de partij, en mee trad hij nu uit het Grootheiligland de poort binnen van het nieuwe museumgebouw, dat ons deftiglijk vertoond stond te worden. Een van zijn vroegere kameraads plaagde Kobus in het oor, dat deze in zijn oude weeshuis toch nog wel beter den weg zou weten dan de gelegenheids-gidsen van dien dag. Maar met dat, tegelijkertijd afwerende en vergoelijkende gezicht, dat hij trekken kan, ongeveer alsof hij zeggen wou: „Je hoeft er me niks van te vertellen, hoor!“, stapte van Looy zwijgend verder, links en rechts alles rustig opnemend . . . om echter opeens te verdwijnen. De bezichtigers van de tot schilderijenzalen gemetamorfoseerde weeshuis-localiteiten had hij aan hun lot overgelaten. En door de ramen heen konden wij hem nu bij den zonnwijzer op de binnenplaats alleen zien staan mijmeren, gelijk Zebedeus: „in het priëel zijner herinnering.“ Op diezelfde plek toch was het, dat de thans nog zoo jonge grijsaard, een halve eeuw geleden, dagelijks had gespeeld. Maar in zijn zienden geest moet het daar, op dien openingsdag, gebeurd zijn, dat zijn kindsheid, — dat Jaapje herleefde.

Wanneer in het drachtige geheugen van dezen duivekaterschen kerel een brok verleden opdoemt, dan is het in waarheid, alsof hij dit opnieuw doorleeft. Hij ziet alles weer zoo brandend voor zich, als ware het juist bezig te

gebeuren. Geen weemoed van herinneren of kleuring van illusie, die het met gebroken tinten verft. Het staat in al zijn bonte wemeling voor zijn schilders oog, zoo sprankelend door licht en kleur en zoo warm van levensadem, als het heden zich nauwelijks aan hem zou hebben geopenbaard.

In den geest van een kind vallen de waarnemingen en aandoeningen daarom zoo duidelijk naar binnen, omdat die geest nog niet door te veel indrukken vertroebeld is en om zoo te zeggen nog blank ontvangt. Maar nu is het wonderbaarlijke bij van Looy, dat hij, die sedert toch door zoovele straten des levens is gegaan, in Jaapje de prilheid van het kinderzien en het kindervoelen zoo onvermengd heeft weten te bewaren. Want terwijl de verhaler zich naar den vorm buiten zijn kleinen hoofdpersoon stelt, brengt hij, al vertellend, metterdaad voortdurend de dadelijke indrukken van Jaapje zelf, en Jaapjes eigen terugslag op die indrukken, ongerept naar voren.

Voor Jaapje's gretige oogen is de buitenwereld een aldoor wisselend en boeiend schouwtooneel. En dit bijna zonder dat hij het zelf beseft. Want hij bekijkt haar niet, hij ziet haar. Hij ziet zeer doordringend, maar zonder iets van bedoeling of opzet, volkomen argeloos. Hij ziet van binnen uit, effen, vol en onbewimpeld. De auteur laat Jaapje als een alleenig kereltje tusschen al die, door menschengedoe rondom hem opgestelde, dingen heenstappen, alle gebeuren gedwee ondergaand en aanvaardend, evenals hij zich den wind langs de slapen laat strijken en bijna zooals een sonnambule door het leven wandelt. Jaapje is een klaar-ziende soezebol, die zijn oogen goed den kost geeft, maar zich ook door niemand uit zijn droomen laat lokken. Zijn mijmeren legt niets aan zijn zien, zijn zien niets aan zijn droomen in den weg. De twee gaan hand in hand. Het scherp aanschouwde slaat bij Jaapje dadelijk naar binnen en de snel opduikende gedachte volgt voetstoots de voorstelling, die het geziene heeft opgewekt. Wij hooren Jaapje dan kunsteloos inventariseeren wat aan zijn oog voorbij gaat, en hem in één adem, hardop denkend, de onnoozele opwellingen, de haperende overwegingen, de kluchtige bedenkfels en het vage gepieker ten beste geven, die

door het geziene in zijn halfbewustzijn van den hak op den tak komen te springen. Een heel kleur-rijk staaltje van dit zich stilletjes binnenste-buiten keeren, wat de jongen pleegt te doen, vindt men op die bladzijde, waar hij, in Amsterdam bij een oom te gast, aan den IJkant staat te prakkezeeren. En nog haast mooier is zijn accompaneeren van de direkte waarneming met mijmerijen, op dien Zondag, als hij bij grootmoeder met Door op het hofje doorbrengt, — dat hofje, waaraan dan al eer een zoo rijk suggestief hoofdstuk gewijd is. De denklijn is bij dat reflecties-spinnen schemerig en opeens toch ook weer duidelijk getrokken, zooals plotselinge impulsies zich boven onbewust voortdoezelen kunnen uitreppen.

Zoo slaagt de auteur er in, ons een helder aanschouwelijk beeld van Jaapje's omgeving voor te zetten en tegelijkertijd, door het doen aanhooren van zijn ideeën-associaties, ons zijn innerlijk bestaan te onthullen. Het welt alles zoo welig uit den schrijver op, dat hij zich om een bepaalde kunstformule eigenlijk wel niet zal hebben bekommerd. Maar wanneer men het boek „Jaapje” op de gebruikelijke wijze een richtings-etiket had te geven, dan zou men moeten zeggen, dat van Looy er zich, in volkomen samengaan, een fijn peilend psycholoog en een onvervaard realiteitsbeschrijver in toont te zijn. Een realiteitsbeschrijver, — of nog liever een schilder der zichtbare wereld met die innige liefde voor het minutieuze, die den ouden Hollanders eigen was, maar daarbij dan met dien breeden vollen streek, die speciaal aan de goede Haarlemsche school zulk een staatsie bijzette.

Door Jaapje's indrukken geleid, leven wij in het weeshuis meê, in de poorthal, op het binnenplein, bij winter en zomer, en in de zalen en de gangen en op de trappen en de portalen en in de kleinere vertrekken, bij dag en bij avond en bij nacht, — in kleuren en in geuren. Wij volgen dat weeshuisleven in zijn pleziertjes en zijn kleine veeten, in zijn vriendschapsbanden, zijn nietige avonturen en zijn poovere festiviteiten, in zijn naijverigheden, in zijn stille vrijerijtjes en in zijn soms ook wel wat rauwer praktijken. Maar wij volgen vooral het nadenkende broekemannetje zelf in zijn

kleine verrukkingen, zijn kleine schelmstukken en zijn kleine heldendaden, in zijn vleugen van edelmoedigheid en van angst, van vroomheid en van wraakzucht, van parmantigheid en van sikkeneurig-zijn. Want middenin de wisselende tafereelen van het boek staat altijd de schijnende lamp van Jaapjes bevende binnenste.

En het palet, waarvan van Looy ons deze gedurfde, naakte, maar daarbij dikwijls o, zoo teere tafereelen schildert, is dat van de open kleuren der smijdige volkstaal, die hij kent, zooals geen ander dat doet. Hij schrijft in dit boek, afgezien van zekere wendingen, die meer in de Engelsche dan in de Hollandsche syntaxis thuishooren, en waar van Looy misschien door zijn Shakespeare-vertalen toe gekomen is, bijna voortdurend in dat rijke idioom, waarvan de uitdrukkingen zoo vlak achter onze gewaarwording liggen, en dat zoo oningewikkeld, zoo recht op den man af, en zoo verrassend eenvoudig, veel meer dan ons weidscher maar ook stijver hoog-Hollandsch, den spijker op den kop weet te slaan. Het is ook daarom, omdat hij die prachtig beeldende volkstaal, omdat hij dat schuimende, sappige, schilderachtige parlando, dat de litteratoren vergeten hebben en waarvan de kneedbaarheid zelfs het uitdrukken van uiterst fijne sensaties toelaat, zoo volledig in de hand heeft, — het is daarom, dat de hartstochtelijke alleenspraak van de aldoor prachtige grootmoeder zoo onvergelijkelijk echt werd, en dat de gesprekken in dit boek altemaal dermate kostelijk zijn. Want of Jaapje praat met den wijsgeerigen Rijs, den kleeremaker, boven in zijn laag kamertje, of dat hij het op zijn verjaardag met den grooten Rudolf aanlegt, of dat hij met Leentje zit te koeteren op de rollaag, of met Dolf snauwt, of genoegelijk met meester Schoo keuvelt, als zij samen uit visschen zijn, of met zijn zusje kizzebist, of op den begrafenisdag met den loodgieter in een gesprek raakt, of zich in Amsterdam door den schoenmakersjongen naar het huis van de Ruyter laat meetronen, het is al den drommel van een voortreffelijkheid van dialoog, die niet gemaakt schijnt, maar gegroeid, en die, kunsteloos als zij lijkt te zijn, alle kunst beschaamt.

Het bestaan van Jaapje is, op de keper gezien, eentonig

genoeg, maar ook het nietige doorleeft hij met groote felheid. Als hij de Sinterklaastafel zal gaan kijken, loopt hij 's avonds naast zijn zusje door de donkere straten in een buitensporige verwachting. In zijn hoofd bloest het heel hoog. En als hij, volledig beduusd door de bedilzucht van zijn zusje, na voor zijn twaalf eigen centen zoetigheid te hebben gekregen, van de blinkende uitstalling afscheid heeft genomen, gaat hij weer door de duistere straat, en het huilen staat den niet-begrijpenden dreumes nader dan het lachen. Bij een lateren tocht gloeit er in zijn oogjes iets heel gulzigs. Jaapje verlangde erg een sprinkhaan te bezitten. En terwijl zijn grootvader dood in de bedstee ligt, sluipt hij in diens verlaten schoenmakerskamertje, dat ons met een paar trekken zoo onverbeterlijk geschilderd wordt, en gapt er een stukje pik. Nu kon Jaapje zich een sprinkhaan maken, die hooger springen zou dan Bertus Bolderdijk's sprinkhaan! Een volgend tafereel vertelt van een onweer 's nachts boven het huis. In de slaapzaal zijn de kinderen te hoop gescholen op een bank bij de tafel onder het flakkerend gas, de meisjes in hun nachtjurk, de jongens in hansop, bibberig langs hun rug, de bloote beenen door de vrees verkrompen. Dan leest de moeder met dorre stem uit den Bijbel voor. En als het onweer voorbij is, weet Jaapje, dat Onze Lieve Heer nou niet erg boos meer is. Kleuriger is De Feestdag, als er beneden gedanst wordt en gezongen door de grooten, terwijl de kleinen boven op de zaal uit hun bed komen om het gehobbel te begluren en Jaapje er bijna geen oog op houden kan. Dan komt De nieuwe Regentes, die Jaapje als een schier bovenaardsche verschijning beschouwt. En daarna het prachtige hoofdstuk van De Bril, als hij, met drie door elkaar geregen „paardepooten” op zijn neus, de wereld gaat ontdekken. Nijpender is de historie van Het Konijntje, dat de ondermeester hem beloofd heeft, dat hij aldoor als een reeds verworven zekerheid in gedachte had gekoesterd, maar dat hij niet krijgt. Een donkere kuil was plotseling in hem gevallen, waar alles in was weg gezakt. En zoo gaat het door, negentien nooit een oogenblik tot lager peil zakkende kapittels lang; terwijl bladzij na bladzij vol is van teekenende aanduidingen.

wonderlijk gedetailleerd en toch zoo groot gehouden, en die altoos aan fijner roerselen raken.

Men meene niet, dat dit boek van geringer menschelijkheid zou zijn, omdat er alleen als bijpersonen groote menschen doorheen gaan. Dit wereldje van enger belangen, deze sfeer van benarde geneuchten, snelle bevliegingen en stille verdrieten treft ons niet minder, omdat zij vooral met kindergevoelens vervuld is. Want zoo ergens, dan beseffen wij hier, dat het verschil tusschen de ziele-rimpelingen van kleine en van groote menschen toch eigenlijk alleen daarin gelegen is, dat de kleine het leven dadelijker en weerloozter ondergaan, zoodat wij in hun gewaarwordingen slechts onze eigene, verborgene in scherper spiegeling wedervinden.

En is niet, bij grooten zoowel als bij kleinen, het leven toch door alles heen maar een bonte droomwereld, waarin wij machteloos rondtasten, een droomwereld, waarvan de afspiegeling misschien juist dan des te meer ontroert, wanneer zij, door beperkter proporties, uit minder verwarring, de grondtrekken van onze armzaligheid, slechts te naakter doet uitkomen?

Hoe wonderlijk zijn toch de ziensgave van den kunstenaar en de macht der kunst! Daar stond dan, een halve eeuw geleden, in Haarlem een weeshuis, en er was een heel personeel en er waren vele weezen, maar in de gansche instelling was er niets dat bijzonder de aandacht waard scheen. Het huis is intusschen verbouwd en kreeg een andere bestemming, van het personeel zullen er weinig meer onder de levenden zijn, en bij de weezen van toen, die nog verspreid op deze aarde rondwandelen, zal de heugenis aan het milieu wel zeer vergrauwd zijn en verflauwd. Niets scheen er overgebleven dan wat vale geschiedenis.

Maar een van de jongens van toen had de herinnering aan dat alles ongerept in zijn clairvoyant brein opgeborgen. Hij legde nu het vlottende vast, liet daarbij allerlei bijkomstigs glijpen, smolt veel samen en concentreerde met sterk-teere hand zijn kleurig gedachtenbeeld. Hij schikte naar eigen, innig welbehagen het licht en donker en zorgde dat het licht gebonden bleef en de schaduw nog een fijnen

gloed hield. En aldus, in vollen levenseerbied, datgene blootlegend, wat zoo vlak achter het alledaagsche verborgen is, maakte hij er een boek van, sober en vol en levenswarm: rijk, bondig, wijd en gaaf, — een hecht kunstwerk en dat men een blijvend leven voorspellen mag, zoolang als de Nederlandsche taal nog niet ten eenenmale in den chaos zal zijn ondergegaan.

1918

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
531
V47

Veth, Jan Pieter
Bee den en groepen

